

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA ACTIVIDAD FÍSICA Y
DEL DEPORTE**



ANÁLISIS DEL ESPACIO EN LA DANZA TEATRAL

TESIS DOCTORAL

MARTA BOTANA MARTÍN-ABRIL

Licenciada en Ciencias de la Actividad Física y del Deporte

2010

DEPARTAMENTO DE DEPORTES

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA ACTIVIDAD FÍSICA Y

DEL DEPORTE

ANÁLISIS DEL ESPACIO EN LA DANZA TEATRAL

Marta Botana Martín-Abril

Licenciada en Ciencias de la Actividad Física y del Deporte

Directores:

Dr. Javier Sampedro Molinuevo, Doctor en Ciencias de

la Actividad Física y del Deporte

Dra. Inmaculada Álvarez Puente, Doctora en Estética,

Filosofía

Madrid, 2010

Tribunal nombrado por el Magfco. y Excmo. Sr. Rector de la Universidad
Politécnica de Madrid, el día..... de de 2010.

Presidente: D.

Vocal: D.

Vocal: D.

Vocal: D.

Secretario: D.

Realizando el acto de defensa y lectura de la Tesis el día de
..... de 2010.

En

Calificación

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

A mi familia

AGRADECIMIENTOS

A D. Javier Sampedro Molinuevo, motivador implacable con el tiempo que me introdujo en el mundo del análisis de la actividad física y me mantuvo despierta en el objetivo de esta creación.

A Dña. Inmaculada Álvarez Puente, inspiración, aliento, provocadora de dudas y reflexiones, guía comprensiva pero exigente, paciente, implacable, profesional intachable, nunca terminaré de darle las gracias.

A mis padres, por su enorme paciencia, por su infinita generosidad, por su apoyo incondicional, su confianza, mi educación. A ellos les debo el motor de este proyecto y la posibilidad de haberlo llevado a cabo.

A Eduardo Castro, por una década de aprendizaje a su lado. Por empujarme a las primeras experiencias profesionales como intérprete, docente, coreógrafa e investigadora. Por conducirme al contemporáneo, presentarme a Inma, Ana Catalina y Leonardo. Por escuchar y discutir en las horas libres de cualquier proyecto, por hacerme un hueco en su universo creativo, por ser mi maestro en este mundo de la danza.

Al Conservatorio Superior de Danza de Madrid y concretamente a Virginia Valero, por permitirme entrar en contacto con personas que se han convertido en parte fundamental de esta tesis y mantenerme en la parte viva de la danza permitiéndome tomar clases, respirando a diario la creación de un centro imprescindible para la danza de este país.

A las instituciones y personal del INEF, London Contemporary Dance School (The Place) y The Open University, por permitirme acceder a sus recursos.

A Ana Catalina Román, por llevarme de la mano a bucear en el universo de William Forsythe, con la solemnidad, seguridad y concreción de una profesional intachable y con la cercanía de una amiga.

A mis profesores del Conservatorio. Por ir a mi lado en clases, evaluaciones, escenarios y recorridos personales. Pero sobre todo por enseñarme sencillamente a disfrutar del puro placer del movimiento.

A mi abuelo, por darle a la escritura el peso de una pasión familiar. A mi abuela, por dejarme desconectar de todo a su lado para encerrarme con este escrito y avanzar lo impensable. A mi hermana, por enseñarme a soñar y arriesgar por lo soñado. Por compartir experiencias con una complicidad inquebrantable. A mis tíos y primos, por ser modelo humano de felicidad, profesionalidad, poesía, valor, educación, cultura, familia, respeto y vida.

A Jesús Robisco, por sus ilustraciones. A Klauss, por ofrecerme la llave de acceso al aspecto arquitectónico de la danza.

Al equipo de la Universidad Europea de Madrid y a todos mis alumnos de la UEM y la Escuela Profesional de Danza de Castilla y León, por ser los oídos más directos e inmediatos de mis descubrimientos.

A Esther y Chris, por ser mi familia en Londres. A Inma, Inés y Laura ejemplo de lucha por la felicidad, apoyo incondicional. A todos mis compañeros y amigos, de vosotros he sacado mucha fuerza. Gracias por dejarme estar y desaparecer sin protocolos con los brazos igualmente abiertos.

A todos vosotros, gracias. Espero que lo disfrutéis.

RESUMEN

El cambio estilístico fundamental en danza se produce mayoritariamente por una evolución de la concepción del espacio, así como de la percepción del mismo. La concepción espacial del coreógrafo y sus ideas estéticas, se traducen en un tipo u otro de creación.

Ante esta hipótesis, planteamos una investigación que defina las concepciones clásica y contemporánea del diseño espacial coreográfico y valore el modo en que los elementos coreográficos espaciales, tienden a uno y otro estilo.

El procedimiento que seguimos para nuestra investigación contiene dos partes. La primera es un profundo estudio cualitativo y reflexivo del papel que juega el espacio en la danza desde el punto de vista del coreógrafo fundamentalmente, entrando en la piel del intérprete y el espectador cuando esto aporta contenido relevante. Basándonos en el análisis de lo escrito acerca de este elemento coreográfico desde los años 50 y la aportación de la experiencia y evaluación personal al respecto, elaboramos un estudio del espacio y la repercusión estilística que su concepción conlleva. La segunda parte se trata de diseñar, validar y aplicar, un sistema de análisis que nos permita estudiar el diseño espacial de una obra en particular, con la intención de poder recoger las ideas presentes en la obra coreográfica y con ello definir la tendencia estilística del creador.

Tras la revisión de los datos obtenidos en la aplicación del sistema, procedimos a realizar los ajustes pertinentes para poder concluir que aplicando este sistema de análisis metodológico original, se puede evaluar el diseño espacial de una obra. Nos vemos en disposición de afirmar que nuestra herramienta de

análisis es válida para hacer una valoración de la estructura espacial de diferentes composiciones coreográficas.

En definitiva, hemos aunado el conocimiento teórico del tema con la parte vivencial que otorga realizar la carrera de danza en el Conservatorio, para intentar dar un paso, aunque humilde hacia delante, en el mundo de la danza.

ABSTRACT

A fundamental stylistic change in dance is produced by an evolution of the concept of space as well as of its perception. The spatial interpretation of choreographers and their aesthetic ideas are transformed into different types of composition.

Under this hypothesis, the present research defines the contemporary and classical concepts of the spatial choreographic design, and evaluates the way in which the spatial choreographic elements tend towards different styles.

The procedure that we followed has two parts. One is a deep, qualitative and thoughtful study about the role of space in choreography, from the choreographer's point of view taking into account performer and spectator's perspectives. Based on the literature about this choreographic element since the 50s and our personal experience and evaluation we develop a study about space in dance and its repercussion on the style of a piece. A second part involved designing, validating and applying a questionnaire that permitted us to analyze the spatial design of a concrete work in order to reveal the choreographic ideas and thus define the choreographer's style.

After the analysis of the collected data on the study we conclude that by applying this system of methodological analysis, a choreography can be analyzed in an objective way. Our tool of analysis is valid for formal evaluation of the spatial structure of different dance compositions.

Finally, we have combined our theoretical knowledge of the subject with a career at the conservatory and dance experience, in an attempt to take a humble step forward in dance.

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS

RESUMEN	I
ABSTRACT	II
ÍNDICE GENERAL	IV
ÍNDICE DE TABLAS	VIII
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	X
1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Concreción del objeto de estudio.....	2
1.2. Análisis del espacio	7
1.2.1. Significado del cuerpo y el espacio	14
2. FUNDAMENTACIÓN.....	22
2.1. Rudolf Laban: los pilares teóricos de la danza	23
2.1.1. Su formación y el alcance de sus ideas	23
2.1.2. Su contribución académica	29
2.1.3. Su contribución artística	34
2.1.4. Su contribución educativa	41
2.1.5. El espacio en la teoría de Laban.....	45
2.2. El análisis coreográfico	49
2.2.1. Componentes de la coreografía	51

2.2.1.1. El movimiento.....	52
2.2.1.2. Los bailarines	56
2.2.1.3. El entorno visual	57
2.2.2. La forma coreográfica	58
2.2.3. Género y estilo coreográficos.....	61
2.2.4. Criterios de evaluación.....	64
2.3. Análisis del proceso creativo.	68
2.3.1. Los componentes: idea, medio y tratamiento.....	69
2.3.2. Perspectiva de la coreología.	85
2.3.3. Perspectiva de la coréutica.	88
2.4. El diseño espacial, perspectiva del coreógrafo.....	96
2.4.1. Diseño del movimiento en los espacios personal y general	98
2.4.2. Diseño del entorno visual	103
2.5. Aplicación escénica de la coréutica por William Forsythe.....	111
2.5.1. Nexos Laban - Forsythe	116
2.5.2. Ideas espaciales de Forsythe.....	119
2.5.3. Los seis axiomas del ballet	126
2.5.3.1. Primer axioma: El ballet es un cuerpo de conocimiento	127
2.5.3.2. Segundo axioma: El ballet estructurado como un lenguaje	130
2.5.3.3. Tercer axioma: El ballet es movimiento.....	131
2.5.3.4. Cuarto axioma: El ballet es arquitectura visual	133
2.5.3.5. Quinto axioma: El ballet es un sistema para procesar información	135
2.5.3.6. Sexto axioma: El ballet es más un acto performativo que una idea esencialista.....	136
2.6. Investigaciones relacionadas con este estudio.....	137
3. DEFINICIÓN Y ANÁLISIS DEL PROBLEMA	145

4. OBJETIVOS E HIPÓTESIS.....	148
4.1. Objetivos.....	148
4.1.1. Objetivos generales.....	148
4.1.2. Objetivos específicos	149
4.2. Hipótesis.....	149
5. MATERIAL Y MÉTODO	151
5.1 Estudio 1	157
5.1.1. El análisis coreográfico	157
5.1.1.1. Procedimiento	158
5.1.1.2. Muestra	159
5.1.1.3. Resultados del análisis coreográfico.....	161
5.1.2. La Entrevista	161
5.1.2.1. Definición	161
5.1.2.2. Tipos de entrevista.....	162
5.1.2.3. Guión de la entrevista.....	163
5.1.2.4. Muestreo de los entrevistados	163
5.1.2.5. Procedimiento	164
5.1.2.6. Resultados de las entrevistas:	164
5.1.3. Resultados y discusión del Estudio 1	165
5.1.3.1. Elementos espaciales de la danza.....	165
5.1.3.2. Características clásicas y contemporáneas.....	166
5.1.4. Conclusiones del Estudio 1.....	197
5.2. Estudio 2	199
5.2.1. Diseño del Sistema de Análisis.	199
5.2.1.1. Categorías espaciales y características a observar.....	199
5.2.1.2. Plantilla de observación	201
5.2.1.3. Baremos de evaluación.....	203
5.2.1.4. Material	212
5.2.1.5. Resultados del diseño del sistema de análisis.....	213

5.2.2. Entrevistas.	214
5.2.2.1. Objetivos	214
5.2.2.2. Tipos de entrevista	214
5.2.2.3. Resultados y discusión de las entrevistas.....	214
5.2.3. Aplicación del sistema de análisis	215
5.2.3.1. Objetivos de la aplicación	215
5.2.3.2. Metodología observacional	215
5.2.3.3. Perfil de los observadores	219
5.2.3.4. Muestreo observacional realizado.....	220
5.2.3.5. Recogida de datos. Fase I (2 observadores).....	224
5.2.3.6. Resultados y discusión. Fase I de la aplicación.....	227
5.2.3.7. Recogida de datos Fase II (30 observadores)	234
5.2.3.8. Resultados y discusión. Fase II de la aplicación.....	234
5.2.4. Conclusiones del Estudio 2	240
6. DISCUSIÓN	241
6.1. Análisis teórico de la danza	241
6.2. Metodología de la investigación.....	246
6.3. Validez	250
6.4. Relación de la danza con las artes plásticas	251
7. CONCLUSIONES.....	254
8. LÍNEAS FUTURAS DE INVESTIGACIÓN.....	255
9. REFERENCIAS.....	259
ANEXO I: GLOSARIO	274
ANEXO II: RECOGIDA DE DATOS I (2 observadores)	279
ANEXO III: RECOGIDA DE DATOS II (30 observadores)	327
ANEXO IV: RESUMEN PARA EXPERTOS	329
ANEXO V: DOCUMENTO DE FIRMA (modelo).....	340

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Esquema del capítulo de fundamentación.....	22
Tabla 2. Estudios de los aspectos de peso, tiempo, espacio y flujo que se necesitan para la comprensión del esfuerzo (Laban, 1987, p. 43)	33
Tabla 3. Aspectos elementales que se necesitan para la observación de las acciones corporales (Laban, 1984, p. 73)	47
Tabla 4. Campos fundamentales de conocimiento de Laban.....	49
Tabla 5. Fases del análisis coreográfico (Adshead et al., 1999b, p. 160).	50
Tabla 6. Aptitudes y conceptos para el análisis coreográfico. Fase 1. Componentes (Adshead et al., 1999a, p. 168)	52
Tabla 7. Esquema general del estudio	156
Tabla 8. Esquema del Estudio 1	157
Tabla 9. Fases del análisis coreográfico (Adshead et al., 1999b, p. 160).	158
Tabla 10. Muestreo de obras analizadas	160
Tabla 11. Elementos espaciales de la danza	165
Tabla 12. Características clásicas y contemporáneas de los elementos coreográficos espaciales.	167
Tabla 13. Esquema del Estudio 2.....	199
Tabla 14. Información a evaluar en los fotogramas.....	200
Tabla 15. Plantilla de observación.....	201
Tabla 18. Análisis de datos. Niveles.....	228

Tabla 19. Análisis de datos. Base.	229
Tabla 20. Análisis de datos. Rol sociomotriz.	229
Tabla 21. Análisis de datos. Invasión durante el contacto.....	230
Tabla 22. Análisis de datos. Simetría.	231
Tabla 23. Análisis de datos. Igualdad formal entre componentes.	231
Tabla 24. Análisis de datos. Espacio equilibrado	232
Tabla 25. Valores obtenidos en el test de correlación de Pearson.....	235
Tabla 26. Tabla de cuantificación de los valores de "r" (Cohen, 1988; Katz, 2002)	235
Tabla 27. Análisis de datos. Kinesfera: clásico/ verticalidad	236
Tabla 28. Análisis de datos. Kinesfera: clásico/ nivel	236
Tabla 29. Análisis de datos. Kinesfera: clásico/ base.....	237
Tabla 30. Análisis de datos. Kinesfera: contemporáneo/ verticalidad	237
Tabla 31. Análisis de datos. Kinesfera: contemporáneo/ nivel	238
Tabla 32. Análisis de datos. Kinesfera: contemporáneo/ base.....	239
Tabla 33. Evaluación de la Kinesfera de Clásico. Fotogramas 1-15	327
Tabla 34. Evaluación de la Kinesfera de Contemporáneo. Fotogramas 1-15	328

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. <i>Tiger's Cave: Butoh Book</i> , Kumotaro Mukai (2007). Foto: Erin Baiano.	3
Ilustración 2. <i>El lago de los Cisnes</i> , Ivanov/Petipa (1895). Foto: Paata Vardanashvili.	4
Ilustración 3. <i>Enemy in the figure</i> , William Forsythe (1989). Foto: Loungedown.	6
Ilustración 4. Panteón de Agripa (27 a.c.), Roma. Foto: Daniel Prado.	10
Ilustración 5. <i>Barriada cerca de King's Cross, Londres</i> . Foto: John Gay (1960).	11
Ilustración 6. <i>Mala Carne</i> , José Reches (2007). Foto: Jesús Robisco.	13
Ilustración 7. <i>Casanova</i> , Francisco Lorenzo (2005). Foto: Jesús Robisco.	18
Ilustración 8. Rudolf Laban (1930). Foto: Keystone, Paris.	23
Ilustración 9. Mary Wigman en <i>Canto del destino</i> (entre 1914-1930). Foto Charlotte Rudolph. New York Public Library. Dance Collection.	26
Ilustración 10. <i>Laban Centre</i> , Herzog & de Meuron (2003), Londres. Foto: Jose Miguel Hernández.	27
Ilustración 11. Labanotación, por Sandra Aberkains (2007). Foto: Dance Notation Bureau.	29
Ilustración 12. Estudiantes de Laban bailando en el interior de un icosaedro. (s.f.) Foto: Temakel.	35
Ilustración 13. Bailarines mostrando la postura representada detrás en notación Laban. Escuela de danza de Berlín. (s.f.) Foto: Keystone.	36

Ilustración 14. Carta Aleatoria para <i>Suite by Chance</i> , Merce Cunningham (1953). Foto: Margarete Roeder Gallery, Nueva York.....	37
Ilustración 15. Esquemas de coreografía para <i>Septet</i> , Merce Cunningham (1953). Foto: Fundación Erik Satie, París.	37
Ilustración 16. <i>Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse par caracteres, figures et signes démonstratifs</i> , Feuillet (1700). Foto : Biblioteca Nacional de París ...	38
Ilustración 17. <i>Die Eltern</i> , Ernst Barlach (1923). Foto: Käthe Kollwitz/ Moma, ARS. <i>Iphigenie auf Tauris</i> , Pina Bausch (1996). Foto: Wordpress.....	40
Ilustración 18. <i>Danse de mort</i> , Mary Wigman (1928). Foto: BNF, París. <i>Danseuses aux bougies</i> , Emil Nolde (1917) Foto: James Purcell/ CNAC-Centre Pompidou.	40
Ilustración 19. Anna Duncan en <i>Dancing in the Chequered Shade</i> (entre 1915 y 1918). Foto: Arnold Genthe.	42
Ilustración 20. Icosaedro. 20 caras, 12 vértices	46
Ilustración 21. Las doce direcciones de la kinesfera (Baril, 1987, p. 399).....	48
Ilustración 22. <i>Minus one</i> , Ohad Naharin (2006). Foto: Jesús Robisco.....	54
Ilustración 23. <i>Azul purísima</i> , Pedro Berdayes (2005). Foto: Jesús Robisco. ...	57
Ilustración 24. <i>Event</i> , Merce Cunningham (1970) Museo de Arte Moderno de la Villa de París. Foto: James Klosty.....	58
Ilustración 25. <i>Tokio</i> (2008). Foto: Marta Botana	67
Ilustración 26. <i>Dead dreams of monochrome men</i> , Lloyd Newson y David Hinton (1989). Foto: Eleni Leoussi.	72

Ilustración 27. Hebras o componentes del medio de la danza y nexo que se establece entre ellas en la obra. (Preston-Dunlop y Sanchez-Coldberg, 2002, p. 43)	73
Ilustración 28. <i>Blush</i> , Win Vandekeybus (2005). Fotogramas del video-danza.	74
Ilustración 29. <i>Screams and whispers</i> , Saburo Tesigawara (2006). Foto: Bengt Wanselius.....	77
Ilustración 30. <i>Here to here</i> , Saburo Tesigawara (2006). Foto: Bengt Wanselius.	77
Ilustración 31. <i>Screams and whispers</i> , Saburo Tesigawara (2006). Foto: Bengt Wanselius.....	77
Ilustración 32. <i>To be straight with you</i> , Lloyd Newson (2007). Foto: Tristram Kenton.....	80
Ilustración 33. <i>Enter</i> , Merce Cunningham (1992). Foto: Geneviève Stephenson, París.....	82
Ilustración 34. <i>Café Müller</i> , Pina Bausch (2002). Foto: Guy Delahaye, Vizille.	83
Ilustración 35. Orientación espacial en el cubo de Laban con sus 27 puntos principales: 26 direcciones y el centro (Laban, 1978, p. 44)	92
Ilustración 36. <i>Lago de los cisnes</i> , Maruis Petipa y Lev Ivanov (1877). Foto: Jesús Robisco.	92
Ilustración 37. <i>Akathisie</i> , Nicolas Paul (2003). Foto: Jesús Robisco.	94
Ilustración 38. Sala Cuarta Pared Madrid (2005), durante una actuación de Provisional Danza, su compañía residente. Foto: Jesús Robisco.	97
Ilustración 39. <i>Sous le soleil</i> , Tony Fabre (2005). Foto: Jesús Robisco.	99

Ilustración 40. <i>Prototype hero</i> , Jacopo Godani (2005). Foto: Jesús Robisco.	101
Ilustración 41. <i>Ballet Parade</i> , Léonide Massine (1917). Foto: Julián Palus....	104
Ilustración 42. <i>Roof piece</i> , Trisha Brown (1971-1973) y <i>Group Primary Accumulation</i> , Trisha Brown (1973). Foto: Babette Mangolte	105
Ilustración 43. <i>One flat thing reproduced</i> , William Forsythe y Thierry de Mey (2000). Fotograma del video danza.....	107
Ilustración 44. <i>Heads or tales</i> , Itzik Galili (2007b). Foto: Danza Ballet.	108
Ilustración 45. <i>Omnia</i> , Pedro Berdayes (2005). Foto: Jesús Robisco.	110
Ilustración 46. William Forsythe 2005. Foto: Norbert Millauer/AFP/Getty Images	112
Ilustración 47. <i>Synchronous objects</i> (Forsythe et al., 2009).....	115
Ilustración 48. <i>Scattered Crowd</i> , William Forsythe (2002). Foto: Gabriel Ritcher.	117
Ilustración 49. <i>Equivalence</i> , William Forsythe (2007). Foto: Kevin Fitzsimons	118
Ilustración 50. <i>Improvisation Technologies</i> , William Forsythe (2003). Fotograma del CD-ROM.....	120
Ilustración 51. <i>In the middle somewhat elevated</i> , William Forsythe (1987). Foto: Angela Sterling.....	123
Ilustración 52. Ensayo de <i>Enemy in the figure</i> , William Forsythe (1989). Foto: Longedown.....	125

Ilustración 53. W. Forsythe explicando su coreografía <i>One flat Thing reproduced</i> (Forsythe y Mey, 2000), en la Universidad de Ohio como parte del proyecto <i>Synchronous objects</i> (Forsythe, Palazzi y Shaw, 2009).....	128
Ilustración 54. <i>Herrumbre</i> , Nacho Duato (2004). Foto: Jesús Robisco.	146
Ilustración 55. Trisha Brown en <i>Locus</i> , 1975. Foto: Jack Mitchell.....	169
Ilustración 56. <i>A la manera de la tierra</i> , Olga Cobos (2005). Foto: Jesús Robisco.	170
Ilustración 57. <i>Amelia</i> , Edouard Lock (2002). Fotograma del video-danza	175
Ilustración 58. <i>Bella Figura</i> , Jiri Kylian (1995). Foto: John Ross.	178
Ilustración 59. Edificio <i>Oval</i> del <i>Museo Benesse</i> , Tadao Ando (1992). Foto: C. Zeballos.....	179
Ilustración 60. <i>Iglesia de la luz</i> , Tadao Ando (1989). Foto: Mauricio Ramírez.	180
Ilustración 61. <i>A la manera de la tierra</i> , Olga Cobos (2005). Foto: Jesús Robisco.	183
Ilustración 62. <i>Palacio Real de Madrid</i> , Filippo Juvara y Francesco Sabatini (1738). Foto: Kaunokanien, Flickr.	184
Ilustración 63. <i>La Bayadere</i> , Marius Petipa (1877). Foto: Jesse Davis	185
Ilustración 64. <i>Korridor</i> , Gentian Doda (2005). Foto: Jesús Robisco.....	186
Ilustración 65. <i>Arcos de escarcha</i> , Örjan Andersson (2005). Foto: Jesús Robisco.	187

Ilustración 66. <i>Jewish Museum Berlín</i> , Daniel Libeskind (2001). Foto: Jewish Museum Berlin/ wordpress.....	188
Ilustración 67. <i>Raymonda</i> , Marius Petipa (1898). Foto Jesús Robisco.	189
Ilustración 68. <i>Dido y Aeneas</i> , Sasha Waltz (2005). Foto: Nacho Doce/ Reuters	190
Ilustración 69. <i>Allegro ma non troppo</i> , Pedro Berdayes (2007). Foto: Jesús Robisco.	191
Ilustración 70. <i>La Barrière</i> , Amaury Lebrun (2005). Foto: Jesús Robisco.	192
Ilustración 71. <i>Alma d'Aria</i> , Eduardo Castro y Marta Botana (2007). Foto: Jesús Robisco.	194
Ilustración 72. <i>For heaven's shake</i> , Itzik Galili (2007a). Foto: Jesús Robisco.	195
Ilustración 73. <i>Beauty</i> , Pedro Berdayes (2006). Foto: Jesús Robisco.....	196
Ilustración 74. Baremo de verticalidad.....	227
Ilustración 75. Baremo de verticalidad.....	227
Ilustración 76. Baremo de niveles.....	228
Ilustración 77. Baremo de amplitud de base.....	229
Ilustración 78. Baremo de amplitud de base.....	229
Ilustración 79. Ejemplo de evaluación de Rol sociomotriz.....	207
Ilustración 83. Ejemplos de evaluación del vestuario.	211
Ilustración 84. Ejemplos de evaluación de escenografía.....	212

Ilustración 86. Jornadas <i>Del Aula al Escenario</i> organizadas por el CSDMA. Madrid, 2007. Foto: Jesús Robisco.....	245
---	-----

1. INTRODUCCIÓN

El espacio implicado en una representación de danza teatral ha sido objeto de estudio en varias ocasiones, pero no desde el punto de vista que planteamos en esta investigación. La comprensión y valoración de una pieza de danza, conlleva el análisis del espacio de la coreografía junto al análisis del resto de los componentes de la danza. El hecho de que estudios previos no se centren en un único elemento aisladamente hace que puedan establecer una relación coherente entre los distintos estratos de una obra, lo cual es muy interesante, pero sin embargo no profundizan lo suficiente en el análisis de ningún componente en concreto. Al establecer un sistema como el que aquí desarrollamos, enfocado al estudio del espacio y aplicable a cualquier coreografía, abrimos la posibilidad de comparar el diseño espacial de unas piezas con otras e incluso realizar interpretaciones sobre el modo de componer de un determinado coreógrafo en distintos momentos a partir de datos concretos. Es más, podemos distinguir estilos de danza más o menos clásicos o contemporáneos en función de los datos que se recogen con nuestra plantilla de observación del espacio en la danza teatral.

Dada la existencia de gran cantidad de terminología específica hemos incluido un glosario (anexo I) en el que se recogen términos de danza, vocablos que en el ámbito nacional utilizamos directamente en inglés, palabras que hemos trasladado directamente de textos anglosajones y cuya traducción no está aún en los diccionarios castellanos y terminología del ámbito de la praxiología motriz. Por otro lado queremos resaltar que el capítulo de fundamentación ha ido desarrollándose de tal forma que se ha convertido en una teoría propia del

espacio pues incluye, además de toda la información extraída de la documentación leída, importantes reflexiones que derivan del análisis de obras de danza a través del propio sistema de estudio que hemos diseñado y presentamos en la sección 5.3. De esta manera el documento se ha ido retroalimentando estableciéndose por tanto una cohesión fortísima entre sus capítulos.

1.1. Concreción del objeto de estudio

La danza en sí es un tema de estudio muy amplio, con numerosos enfoques que dependen del contexto en el que se esté llevando a cabo. Cada uno de estos enfoques hace que la danza tenga una serie de particularidades que la distinguen profundamente como objeto de estudio. Vamos por tanto a definir en primer término en cual de esos contextos nos estamos centrando.

La danza está presente en contextos tan dispares como el ritual, el tribal, el social o el artístico y en cada uno de ellos tiene unas motivaciones, objetivos y funciones diferentes, por lo que no se podrían englobar en un mismo estudio si no queremos generalizar demasiado. La danza de la que se disfruta en las salas de fiesta los fines de semana, cumple un fin social que dista de la intención de la danza que se presenta en los teatros. Dentro de cada uno de estos contextos, encontramos que surgen gran variedad de géneros y aún dentro de éstos podemos diferenciar también estilos.

Por otra parte, cada cultura entiende y percibe la danza de una manera asociada a su idiosincrasia, lo que condiciona la orientación de su desarrollo. Por ejemplo, Japón tiene una cultura dancística muy diferente de la de los países occidentales. El primer bombardeo nuclear sobre objetivos civiles en

Hiroshima y Nagasaki en 1945, provocó una reacción en la sociedad nipona incomparable. Este fuerte impacto social tuvo su repercusión en el ámbito de la danza oriental con el nacimiento del *Butoh*¹, género difícilmente comparable a un homónimo occidental. Su filosofía, su estética, su manera de entender el movimiento dista mucho de cualquiera de las corrientes existentes en la danza occidental, el *Butoh* sólo ha podido surgir en un entorno como aquel (Ilustración 1).



Ilustración 1. *Tiger's Cave: Butoh Book*, Kumotaro Mukai (2007). Foto: Erin Baiano.

Por estas razones, no podemos aglutinar toda la danza en una investigación como la que nos proponemos, que conlleva juicios de valor establecidos bajo parámetros concretos. Centramos este estudio en el análisis de la danza teatral occidental, entendiendo por este término aquella danza creada en occidente,

¹ El *Butoh* es un género de danza oriental que surge como respuesta social al bombardeo nuclear de Hiroshima y Nagasaki. Las imágenes de los supervivientes de aquel holocausto produjeron una reacción de repulsión entre los japoneses que se consolidó en esta disciplina ahora mundialmente conocida como “la danza de la oscuridad”.

según la tradición occidental, para su exposición teatral con fines artísticos. Dentro del contexto que acabamos de definir existen multitud de estilos, corrientes, géneros y escuelas. Nosotros vamos a centrarnos en el estudio del espacio con la finalidad de observar en qué medida éste determina el estilo de una coreografía concreta, haciéndola más clásica o contemporánea. La definición del estilo clásico está algo más perfilada, tenemos por otra parte el neoclásico que se encuentra a medio camino entre el clásico y el contemporáneo (Poudru, 2003), pero ¿qué es la danza contemporánea? Existe gran discrepancia en cuanto a la definición de estos estilos. Hay incluso quien observa una diferenciación estilística tan grande que empieza a hablar del clásico y el contemporáneo como géneros diferentes.



Ilustración 2. *El lago de los Cisnes*, Ivanov/Petipa (1895). Foto: Paata Vardanashvili.

En el caso del ballet decíamos que está algo más definido quizá porque ha tenido un tiempo de desarrollo suficiente como para alcanzar una consolidación de los rasgos estilísticos que hacen que una pieza de danza se denomine clásica. Por danza clásica nos referimos a la manifestación artística conocida comúnmente por *ballet* (Ilustración 2). Hablamos concretamente del estilo de danza académica cuyos rasgos estilísticos se consolidan en el período clásico,

tras el período romántico y que tiene su máximo representante en el coreógrafo Marius Petipa (Marsella 1822- Gruzuf, Rusia1910). Sus coreografías (*El lago de los cisnes*, *La bella durmiente*, *El Cascanueces*, *Raymonda*), representan los ideales del estilo clásico (Andresco, 1954). Por danza contemporánea, nos referimos al estilo danza teatral que se crea actualmente en occidente con intención novedosa y experimental. La danza contemporánea abarca tantas tendencias y asume tantos cambios a diario que resulta difícil encerrarla en una definición que no quede automáticamente obsoleta. Nosotros entendemos que la danza contemporánea es un modo de comprender la danza que surge durante el siglo XX como una evolución del ballet. Muchos de sus precursores estudiaban clásico pues era la técnica de danza existente en ese momento y de ella parten para establecer sus propios criterios. Por otro lado, actualmente en la gran mayoría de compañías de danza contemporánea se trabajan ambas técnicas y casi todos los bailarines y coreógrafos del momento han estudiado danza clásica en mayor o menor medida. Este gran nexo es la razón por la que nosotros consideramos la danza contemporánea como un estilo que surge del clásico y se va diferenciando cada vez más desde sus primeros pasos a comienzos del siglo XX. Lo que hoy entendemos por danza contemporánea empieza a forjarse en Estados Unidos, con pioneras de la danza moderna como Isadora Duncan (San Francisco 1878 – Niza, 1927) y Ruth St.Denis (Nueva Jersey 1878 – California 1968) (Baril, 1987). Paralelamente a esta corriente del *modern dance* americano, surge en Europa la corriente expresionista alemana con sus máximos exponentes en Mary Wigman (1886-1973) y Kurt Jooss (1901-1979) quienes forman la primera generación de una serie de coreógrafos y bailarines que van configurando una

nueva forma de entender y hacer danza. La danza contemporánea, es el resultado de la necesidad de distancia con el clásico, que se produce durante todo el siglo XX y por tanto no sólo afecta a una técnica sino a toda una manera de pensar, percibir, sentir y hacer danza (Ilustración 3).



Ilustración 3. *Enemy in the figure* Forsythe (1989). Foto: Loungedown

Como decíamos antes existe en el mundo de la danza muy poco acuerdo en torno a la definición de estilos. Incluso los profesionales de la danza encuentran dificultades a la hora de definir la danza contemporánea y encontrar referencias bibliográficas claras que establezcan pautas de análisis para este estilo y sus características propias. Esto hace difícil la posibilidad de discusión crítica sobre las obras, pues no se encuentran puntos comunes de anclaje reconocidos sobre los que después opinar, posicionarse y argumentar. De ahí el interés de este estudio por encontrar un instrumento que nos permita dialogar sobre la danza con un lenguaje común.

En esta tesis centramos el estudio del término “*contemporáneo*”, en la tendencia actual del diseño espacial, que no es sólo propia de la danza, sino que es común a otras artes y disciplinas como la arquitectura, la publicidad, la fotografía o el cine. Tomaremos este enfoque, para después analizar más detalladamente según el sistema propio elaborado en este estudio, el grado de contemporaneidad o clasicismo de cada pieza coreográfica, en base a su diseño espacial.

1.2. *Análisis del espacio*

La danza tiene varios componentes, de los cuales el espacio es sólo uno de ellos. ¿Por qué el espacio y no el tiempo o la energía? ¿Por qué aislarlo de los demás elementos? No somos los primeros autores que dirigen su atención hacia el espacio. El mismo Balanchine afirmaba “el espacio lo es todo (...) una sinfonía puede oírse in situ o grabada, una obra puede ser vista o leída, pero la danza únicamente emerge a través del medio del espacio” (Citado en Armstrong, 1984, p. 9). Por otro lado creemos que para analizar con la suficiente profundidad alguno de los componentes de la danza, hay que aislarlo de los demás. Por supuesto somos conscientes de dejar temas sin tratar, temas que son también fundamentales para el análisis de la danza y la coreografía, pero que, por necesidades metodológicas no corresponden a este estudio. Si precisamente se distingue por algo el análisis que proponemos, es por centrarse lo suficiente en un tema como el espacio, para poder trabajarlo en profundidad. Otros análisis coreográficos hablan de todos los elementos, pero a nuestro entender eso provoca en muchas ocasiones que cada parte pierda cierto rigor. Pero, ¿por qué decidimos estudiar el espacio?

El cambio de la concepción espacial en la mentalidad occidental del siglo XXI supone un salto cualitativo en los ámbitos creativo y perceptivo. Esto provoca un salto igual entre los estilos de danza de dos épocas diferentes, en este caso clásica y contemporánea. Steve Yates (2002), más cercano al mundo de la fotografía, hace extensible este pensamiento a todas las artes: “La historia nos demuestra que los grandes cambios en la historia del arte se producen cuando los artistas esenciales se preocupan por el espacio. Una transformación del significado del espacio indica un cambio fundamental.” (p. 19). Compartimos esta opinión, hecho fácilmente observable en los cambios del tratamiento del espacio en la pintura: la imagen de la pintura egipcia, dominadores como pocos de la bidimensionalidad, carece de profundidad. La pintura comienza a interesarse por la profundidad y la tercera dimensión con el auge de la perspectiva en el Renacimiento y adquiere más importancia el volumen y contraste con la utilización del *claroscuro* del cinquecento. Con la aparición de la fotografía cambian las inquietudes y necesidades de la pintura, que descubren con esta nueva herramienta lo interesante del punto de vista. A finales del siglo XIX, autores como Edgar Degas comienzan a buscar ángulos insospechados y a estudiar los efectos de la luz en las distintas perspectivas y en el movimiento (Gombrich, 1997). Estos efectos interesan en ese momento más que la perfección del dibujo. El espacio pasa a ser tratado de manera abstracta y todo aquello que habían conseguido realizar técnicamente los realistas para traspasar una imagen real al lienzo, comienza a carecer de importancia frente a la representación del concepto. Así en la época cubista de Pablo Picasso, por ejemplo, la representación del espacio es irreal. En

definitiva, el tratamiento del espacio ha ido cambiando en los estilos pictóricos según el pensamiento de la época. Algo parecido ocurre en la danza.

Por otra parte, la danza es un arte audiovisual, que se percibe principalmente como una evolución de formas y texturas en el espacio a través del tiempo. Para Laban (1987) es como si la danza fuera quedando escrita en el aire por el movimiento del propio cuerpo. Así para él, levantar un brazo “traza una forma parecida a la de un abanico que se abre” (p. 128). Esta información será además procesada por el receptor, de manera que no queda simplemente en la retina como un disfrute puramente formal, sino que se unirá a otro tipo de información en el cerebro de tipo kinestésico, auditivo, experimental y empático. Pero el hecho de que el proceso de la percepción espacial del movimiento sea complejo, no resta importancia al hecho de que gran parte de la información entre por los ojos. De hecho, la palabra *teatro* viene del griego *theatron*, que significa lugar donde se ve. Entonces, ¿no es importante la forma, la estructuración del espacio, su diseño, su utilización por el bailarín y el resto de la escena (escenografía, iluminación, vestuario...)? ¿No es el espacio escénico, el “lienzo” en el que vamos a construir una obra coreográfica? A través de las evoluciones visuales, es como la coreografía construye y comunica toda su fuerza expresiva (Sampedro y Botana, 2010). Es más, hoy en día, cuando las obras de danza se alejan de lo narrativo y de la estructura temporal de la música, ¿no cobra aún más importancia el espacio? ¿No se siente la fuerza expresiva de la arquitectura al entrar en el Panteón de Agripa de Roma (Ilustración 4)? El análisis del espacio no se queda en algo frío y puramente formal. Su significado y su expresión distan de ser explícitos y requieren gran capacidad perceptiva, incluyendo, al lado de la vista y no a un

nivel inferior, el oído, la memoria como poso de la experiencia previa, la propiocepción y la empatía. Todo esto es imprescindible para percibir el espacio de la danza.



Ilustración 4. Panteón de Agripa (27 a.c.), Roma. Foto: Daniel Prado.

Una de las maneras de dotar de sentido a algo aparentemente tan abstracto y formal, es a través de la metáfora espacial. El diseño del espacio contiene significado, las relaciones espaciales en el arte son simbólicas. Por ejemplo, el contrapunto espacial, como explica Rudolf Arnheim (2002) refiriéndose fundamentalmente a la fotografía, es una herramienta que da lugar a una interacción entre forma geométrica y contenido.

Resulta evidente que el contrapunto visual, al igual que el contrapunto musical, se basa en dos condiciones: el contraste entre contrarios que se complementan mutuamente, como los polos de una escala, y una similitud o un paralelismo que lleva al espectador a conectar estos contrarios para así descubrir el antagonismo existente en la unidad de la composición (Arnheim, 2002). El mismo autor, presenta varios ejemplos con imágenes del fotógrafo inglés Jonh Gay (Ilustración 5).

La explicación del contrapunto en dicha fotografía, en palabras del mismo Arnheim (2002).

La foto se basa en el paralelismo de las presentaciones frontales que no se desvían mucho del plano de la imagen pero proporcionan profundidad mediante la superposición de formas. La escala de la luminosidad presenta toda su gama en primer plano mediante la blancura de la ropa y la negrura de las medias. La presentación frontal muestra también otro contraste espacial, a saber, la diferencia entre la distancia sin trabas de las medias y la estrecha aglomeración de las sábanas y camisas de la izquierda. La campechana alineación del primer plano parece una parodia humorística del grupo de chimeneas del fondo. Los tejados londinenses lanzan un desafío al cielo, arrogantes como caballeros medievales, mientras que la ropa lavada y colgada muestra la dirección opuesta de suspensión relajada. Todos esos patrones contrastados tienen una base neutra en la pared de ladrillos, que muestra el armazón elemental de lo horizontal y lo vertical. Agrupa rectángulos elementales con un mínimo de tensión (pp. 48,49).



Ilustración 5. *Barriada cerca de Kings Cross, Londres.* Foto: John Gay (1960).

El contrapunto sería una de las herramientas de las que dispone el coreógrafo para construir una metáfora espacial. A continuación relatamos dos ejemplos dados en el ámbito de la danza contemporánea. Pina Bausch² en *Nefés* (Bausch, 2002), recreando la cultura del baño turco, construye una escena en la que todos los hombres de la compañía están sentados en sillas distribuidas por todo el escenario. Mientras tanto, las mujeres se desplazan en cuadrupedia, con actitud bastante neutra de silla en silla para ser acariciadas en la cabeza por cada hombre. El contenido de sumisión que transmite esta escena es impresionante ¿Sería lo mismo si las mujeres caminaran de pie entre los hombres? ¿Influye el nivel espacial³ elegido para dicho desplazamiento?

El segundo ejemplo que explicamos pertenece a una coreografía de José Reches⁴. En la pieza *Mala Carne* (2007), el coreógrafo recrea una escena de maltrato (Ilustración 6). El comienzo de una de las escenas es sencillamente el encuentro frontal, en un lado del escenario, de un hombre y una mujer. ¿Sería lo mismo si la mujer fuera más grande que el hombre? En este caso no lo era. La mujer, solo por su forma física mostraba cierta fragilidad ante la figura masculina. A este tipo de decisiones coreográficas se refiere Janet Adshead

² Pina Bausch, nombre artístico de Philippine Bausch (*Solingen, 27 de julio de 1940 - †Wuppertal, 30 de junio de 2009), fue una bailarina, coreógrafa y profesora de danza alemana, y una de las grandes figuras de la danza internacional contemporánea.

³ Nivel bajo, medio o alto.

⁴ Bailarín, coreógrafo y pedagogo catalán afincado en Madrid donde trabaja en la compañía 10&10, imparte clases en el Conservatorio Profesional de Danza y dirige su propia compañía *La piel danza*.



Ilustración 6. *Mala Carne*, José Reches (2007). Foto: Jesús Robisco.

cuando habla de metáforas espaciales. Ambos ejemplos son imágenes que se comprenden sin necesidad de pasar por la verbalización. El espacio, sin duda, está plagado de connotaciones humanas. No tenemos más que revisar *La poética del espacio* del gran filósofo francés Gaston Bachelard (1965), para hacernos una idea de la cantidad de imágenes poéticas que tenemos asociadas a un espacio como puede ser una casa, un cofre, un desván, una esfera...etc.

Pero no sólo esta capacidad expresiva del espacio lo hace interesante. Foucault y otros filósofos comienzan a preguntarse qué ocurre cuando el espacio es revelado no como un vacío, sino como un entramado de estructuras en relación, como un enlace de movimientos, como la estructura visible de la jerarquía, lo social, lo económico, ideológico, teológico (Hanawalt y Kobialka, 2000). Su análisis nos puede dar a entender la manera de pensar del coreógrafo, su entorno y su época. El análisis del espacio tiene por tanto también un interés cultural. Para defender esta opinión, seguiremos aquí el hilo argumental del culturalista pop Ted Polhemus⁵. Este teórico, especializado en

⁵ Teórico culturalista pop especializado en comunicación no verbal, y estudioso de las posibilidades expresivas y significado del cuerpo humano. Actualmente trabaja en un libro de danza contemporánea.

el lenguaje no verbal del cuerpo, afirma que la danza, a lo largo de la historia, ha ido cristalizando los ideales de la época correspondiente:

Mientras la cultura física puede verse como una cristalización – una personificación – del nivel más fundamental y profundamente enraizado de lo que significa ser miembro de una sociedad particular, la danza debe entenderse como la segunda fase de este proceso, el esquema, la abstracción o estilización de la cultura física (Polhemus, 1998, p. 174).

Con el sentido de analizar esta relación entre danza y cultura nace la *coreométrica* o *choreometrics*, definida por Lomax en 1968 como un campo de conocimiento propio de la danza que analiza la conexión existente entre los ideales de una cultura o una época determinada con lo representado en sus composiciones coreográficas. Podemos afirmar por tanto que se produce un cambio en las decisiones coreográficas sobre el espacio a medida que cambian los tiempos y que este cambio se produce por la aparición de distintos ideales. De ahí que a través del análisis de obras coreográficas de distintas épocas se puede hacer un rastreo del pensamiento de dichas sociedades (Botana, Sampedro y Castro, 2008). Resulta interesante por tanto, hacer una interpretación de lo que ha significado el cuerpo y el espacio en la historia de la danza. Nosotros haremos una breve introducción de las ideas que giraban en torno al cuerpo y el espacio en las épocas que comparamos en este estudio, pero nos parece un tema muy interesante para profundizar.

1.2.1. Significado del cuerpo y el espacio

La danza clásica, propia del siglo XVIII, responde a un trato del cuerpo del bailarín que encaja con los ideales de cortesía, elegancia, y pudor que se valoraban en aquella época. En estas obras, vemos que el espacio es utilizado

de una manera equilibrada, ordenada, simétrica y con cierta jerarquía espacial, llegando a ser ocupado el centro de la escena por el Rey Sol (Luis XIV), llamado así por una coreografía en la que todos los demás bailaban a su alrededor (Andresco, 1954) haciendo visible su poder a través de la metáfora espacial de la jerarquía. El respeto al cuerpo de la bailarina se traduce en una cortés distancia, llegando a bailar con guantes en el baile de corte, para no atacar su pudor. La supremacía del papel principal queda patente al verse arropado por un cuerpo de baile que trabaja en el anonimato, haciendo un trabajo corporal en el que prima la escucha y el trabajo de grupo. Ya Jean Georges Noverre, maestro de baile del siglo XVIII proponía un cambio con su ballet de acción. Podemos leer en sus famosas epístolas:

Las figuras simétricas de derecha a izquierda no se pueden admitir, en mi opinión, más que en los cuerpos de entrada, que no tienen ninguna clase de expresión y que, al no representar nada, se hacen con el único fin de dar tiempo a los primeros bailarines para que recobren su respiración (Noverre, 2004, p. 68).

Por otro lado, si analizamos la interacción existente entre los bailarines de danza clásica, encontramos que es mínima. El espacio personal de cada individuo se respeta prácticamente intacto, sin apenas invasión y comunicación motriz.

A partir del siglo XX una serie de revolucionarios empiezan a ver la danza como un lenguaje expresivo de otro tipo de ideas. Comienzan por cambiar el vestuario, lo que ya tiene repercusiones notables hacia la concepción del cuerpo anterior a estos pioneros de la danza moderna. Isadora Duncan (2003) rechaza radicalmente “tabúes y convenciones represivas, que son la perversión del puritanismo de Nueva Inglaterra” (p. 138) prefiriendo bailar descalza y con un tipo de ropa más suelta. Más tarde la danza se dirige hacia otros fines, en

espectáculos en los que prima la expresión de emociones más que la forma. Este objetivo resulta incluso en la aparición de nuevos lenguajes corporales, de nuevas técnicas como es el *Graham*⁶. Otro de los grandes precursores del cambio es Vaslav Nijinsky (Kiev, 1890 – Londres 1950), quien además de realizar una impresionante carrera como bailarín principal del famoso Teatro Mariinski de San Petersburgo comienza una revolucionaria creación propia con obras como *La siesta del fauno* (Nijinsky, 1912) o *La consagración de la primavera* (Nijinsky, 1913). En ambas piezas el escándalo estaba creado por un movimiento completamente atípico e inesperado tanto por el propio lenguaje que utilizaba, como por los matices cargadamente sexuales que introducía el coreógrafo. Como vemos, el cambio trasciende a la técnica, pues el teatro Mariinsky es una de las principales cunas del ballet clásico, lo que hizo aún más notable la propuesta de este bailarín. Ocurre también en Alemania, con los hijos del expresionismo alemán, que en danza corresponden a las figuras de Mary Wigman y Kurt Joos, ambos alumnos de Rudolf Laban. Éstos focalizan sus esfuerzos en crear obras de danza con una intención muy clara: la primacía de la expresividad frente a la técnica. No desarrollan una técnica propia que llegue a nuestros días pero se les considera los padres de una corriente creativa que es la danza-teatro. Aportan, pues, un nuevo enfoque que también tiene repercusiones en el espacio. Se considera que Mary Wigman es la persona que empieza a utilizar el nivel más bajo del espacio para bailar, el

⁶ Técnica de danza contemporánea elaborada por Martha Graham a principios del siglo XX. Esta bailarina, coreógrafa y maestra norteamericana es una de las principales pioneras de la danza moderna.

suelo, tan característico de la técnica contemporánea actual. Otra tendencia que surge casi paralelamente es la de mostrar la evolución de movimiento en sí, interesante por su modo de composición, por la idea que representa (no narrativa) o por el tratamiento de alguno de sus componentes, sea la música, el movimiento, la quietud, el espacio como es el trabajo de Cunningham⁷ (1919 - 2009). De nuevo esta incursión no afecta solamente a la técnica bailada, sino a factores estructurales de la coreografía, a un cambio en las prioridades del coreógrafo en su proceso creativo. ¿Por qué la danza ha de estar supeditada a una idea narrativa?, ¿por qué el movimiento tiene siempre que transcribir la estructura musical?, ¿por qué el cuerpo de baile tiene que ser menos importante que el solista? ¿es necesario que siempre exista un solista?

La compañía de Cunningham es un grupo de solistas sin una estrella principal, en la que el movimiento personal de cada uno es importante por ser como es. (...) En el ballet de Cunningham hombres y mujeres se diferencian por sus posibilidades kinéticas, más que emocionales. El uso del espacio es igualitario con el mismo interés en cada punto, y el trabajo de dúos, tríos y grupos surge en cualquier momento. Todos los elementos de la danza personifican las ideas de Cunningham sin tener una narrativa. Representan una actitud hacia el arte y hacia la existencia humana. Y el trabajo de personificación (*embodiment*) de los intérpretes-creadores se presenta como un fenómeno valorable en sí mismo (Preston-Dunlop y Sanchez-Coldberg, 2002, p. 18).

Empiezan a surgir así trabajos más abstractos, en los que el cuerpo empieza a ser interesante en sí mismo, no por estar al servicio de un argumento o una

⁷ Merce Cunningham, nacido en Washington 1919, pertenece a la tercera generación de creadores de la danza moderna en América. Colaborador constante del músico John Cage, se interesa por la filosofía zen, introduce el azar como herramienta de creación coreográfica, revoluciona los parámetros espaciales de la danza y otorga al movimiento la primacía sobre otros elementos como la música o la temática.

emoción. Surgen iniciativas en las que el cuerpo es cubierto con grandes telas, con escenografía móvil a la que dan vida los bailarines y empieza el trabajo de la iluminación escénica, no tan funcional, sino más involucrada en el resultado final de la pieza. Hoy el diseño de luces llega a veces a condicionar el movimiento del bailarín, interaccionando con él o permite un acercamiento más sutil a temas íntimos como sería el desnudo, más expuesto si se trabaja a plena luz del día (Ilustración 7).



Ilustración 7. *Casanova*, Francisco Lorenzo (2005). Foto: Jesús Robisco.

La concepción del movimiento en la danza, ha pasado (en líneas muy generales) de ser formal, supeditado al hilo narrativo o incluso pantomímico, a ser más expresivo en sí mismo (aunque no gestual) o abstracto. El diseño coreográfico ha pasado de mantener el espacio jerárquico, simétrico y ordenado a provocar sensaciones más dinámicas, a la utilización del contrapunto, la interacción con la escenografía, etc. Como ocurre en la

fotografía, la publicidad o el cine el mensaje visual actual es completamente distinto. Con todo este cambio, aparece un nuevo abanico de registros corporales, en las distintas técnicas de danza contemporáneas que conviven en el panorama escénico actual, sumadas a la técnica clásica que pervive. Lo hace además, tanto en su forma más purista, como en el lenguaje modernizado del neoclásico. Su misión es dar respuesta a todas esas necesidades expresivas o artísticas que tiene la sociedad actual, y que por tanto representa la sociedad que vivimos (Botana et al., 2008). Si nos permitimos ir más allá en el argumento de que la danza conlleva intrínsecamente una serie de ideas, podemos decir que puede utilizarse como una potente herramienta educativa, si se focaliza en los contenidos ideológicos que nos interese trabajar con un grupo concreto. Según el enfoque adoptado por el profesor, en una clase de danza se pueden estar trabajando distintos valores sociales, como la integración del individuo en la sociedad a través de la proxémica o la exploración del espacio personal.

Otra de las razones que nos empujan a elegir el espacio como objeto de estudio es que nos resulta un elemento de análisis muy interesante por varios motivos (Botana et al., 2008):

1. Su diseño está presente en imágenes que estamos muy habituados a recibir e interpretar como el cine o la fotografía (Yates, 2002). Consumimos estas imágenes tanto con fines de ocio e interés artístico personal como de manera más pasiva a través de la publicidad y en ambos casos provoca nuestra interpretación de la imagen.

2. Es un elemento bastante objetivo y siempre presente en todas las creaciones coreográficas, lo que permite un análisis comparativo de distintos estilos o piezas.
3. Su estudio e interpretación no es sólo objeto de las artes, está presente en otros estratos de la cultura y la ciencia y es estudiado por otras áreas de conocimiento que aportan mucha información como la medicina, la sociología, la antropología, la proxémica o la praxiología motriz.
4. El trabajo de necesidades especiales de la población a través de una actividad artística permite realizar un ejercicio más inconsciente por parte del practicante, que otro tipo de terapias. El espacio puede ser además, un elemento de trabajo muy sutil, permitiendo desbloques más complicados de alcanzar de manera consciente. Por ejemplo, donde un niño con problemas motores encuentra un límite por el dolor con la fisioterapia, puede trabajarse con una metáfora artística en la que se fuerce la articulación para alargar un brazo a tocar a otra persona. El simple hecho de cambiar la finalidad del movimiento terapéutico por artístico, hace que el dolor no esté tan presente (Pacheco, 2008).

Focalizar en el espacio, implica una preocupación por el compromiso del cuerpo con el aquí y ahora. Cuando entramos en este dominio, nos alejamos de la danza como objeto artístico, para ver la danza como evento de participación humana. Laban utilizaba esto muy bien, enfatizando o bien en la experiencia del participante, o bien en el aspecto social del cuerpo, el cuerpo como entidad social comprometido con el espacio político y cultural (Preston-Dunlop y Sanchez-Coldberg, 2002).

Este estudio sobre el espacio de la coreografía, pretende ser un punto de partida a la discusión o reflexión. El sistema concreto de análisis que desarrollamos a partir del tercer capítulo de esta tesis doctoral, permite establecer un lugar común desde el que comenzar a dialogar, hecho que resulta complicado realizar partiendo de otros estudios sobre el espacio de la danza, que con frecuencia no presentan afirmaciones concisas, dejando el discurso en aguas divagantes.

2. FUNDAMENTACIÓN

La danza tiene ya una trayectoria histórica importante y aunque en España no abundan las publicaciones, existe un cuerpo teórico bastante extenso, que va otorgando solidez académica a esta disciplina artística. Este no es el primer trabajo por tanto que trata de estudiar el espacio en la danza, aunque sí le damos al tema una nueva perspectiva. A continuación haremos una revisión del cuerpo teórico existente sobre el tema que tratamos en esta investigación. Para comenzar, partimos de lo que consideramos los pilares de la investigación analítica en danza: la teoría de Rudolf Laban. Posteriormente profundizaremos en el estado actual de este área de conocimiento centrándonos en lo relativo al análisis del espacio, para terminar este segundo punto con una mirada hacia las aplicaciones que se realizan actualmente de la teoría de Laban y sucesores, tanto en el ámbito de la escena contemporánea, como en el mundo de la investigación académica. A continuación introducimos un esquema de la fundamentación para clarificar su comprensión:

BLOQUES GENERALES DE LA FUNDAMENTACIÓN

1	Pilares teóricos de la danza. La teoría de Rudolf Laban.
2	Teoría de la danza actual, derivada de la establecida por Laban y desarrollada por los teóricos posteriores al mismo. Y recogidos en los siguientes campos de conocimiento: Análisis coreográfico Coreología Coréutica
3	Esfera universitaria internacional. Marco de nuestro estudio en relación a otros similares.
4	Investigación aplicada a la escena. La figura de William Forsythe.

Tabla 1. Esquema del capítulo de fundamentación

2.1. Rudolf Laban: los pilares teóricos de la danza

Como estudioso reconocido del movimiento humano y en particular de la danza, Laban es la piedra angular de la teoría de esta disciplina artística en occidente. Sus ideas, desarrolladas y estructuradas durante los años veinte y treinta en su mayoría (Maning, 1988), ofrecen el punto de partida ideal al marco conceptual de este trabajo.

2.1.1. Su formación y el alcance de sus ideas



Ilustración 8. Rudolf Laban (1930).
Foto: Keystone, París.

Rudolf Laban (1879-1958), nacido en la ciudad austrohúngara llamada hoy Bratislava, estudió escultura, arquitectura y pintura antes de dedicarse a la danza, hecho que puede darnos una idea acerca de su amplia y variada formación (Ilustración 8). A través de sus estudios de arquitectura en la Escuela de Bellas Artes en París, empezó a observar el movimiento del cuerpo y sus espacios. Interesado por el

movimiento, dirigió sus estudios hacia el territorio de la danza, por aunar éstos dos de sus grandes pasiones: el arte y el movimiento humano. En este campo ocupó los papeles profesionales de bailarín, coreógrafo y teórico. Su verdadero interés en esta disciplina artística era elevar el estatus de la danza como forma de arte y potenciar su valor educativo y terapéutico. Para ello elabora una teoría que no está, según el mismo defendía, en oposición con el poder que

tiene la danza, de despertar sensaciones agradables de orden estético. Laban (1978) tenía muy claro cómo debía aplicarse la danza en el plano educativo:

Debe observarse que no es la danza propiamente dicha la que se ha aplicado a estos propósitos, sino la técnica empleada en la educación del movimiento del bailarín. La danza moderna como arte tiene lugar en el escenario y en la recreación. (...) muestra una perfección que requiere la inspiración de artistas creativos e interpretativos, de los que no siempre se dispone en escuelas y fábricas. En las escuelas donde se fomenta la educación artística lo que se procura no es la perfección o la creación y ejecución de danza sensacionales, sino el efecto benéfico que la actividad creativa del baile tiene sobre el alumno (p. 22).

A los 30 años se traslada a Munich, verdadero centro artístico de Alemania y pasa sus veranos en la escuela de arte del Monte Verita, donde entra en contacto con la corriente artística del momento. En los siguientes años Laban fundó numerosas escuelas en las que se impartían sus enseñanzas a niños, amateurs y profesionales de toda Europa: La primera, en 1910, en Ascona, Suiza. A ésta le siguieron las de Basilea, Stuttgart, Hamburgo, Praga, Budapest, Zagreb, Roma, Viena y París, entre otras. En 1919 su carrera despegó en Alemania con la dirección de sus compañías amateur y profesional de danza al tiempo que realizaba numerosas publicaciones. En estos años, imparte también conferencias en Nueva York, Mújergo, Los Ángeles, México y Essen. Laban se va convirtiendo en un reconocido intelectual en el campo de la danza teatral y el estudio del movimiento. Su Instituto Coreográfico, creado en Würzburg, fue trasladado a Berlín en 1927 y más tarde a Essen en 1929. En este centro, se encuentran como alumnos Lisa Ullmann y Kurt Joos, sus discípulos con más repercusión posterior en Europa junto a Mary Wigman en los ámbitos escénico y académico.

En el terreno de la danza teatral, Laban conocía y defendía los principios de la corriente estadounidense de la *danza moderna* en la figura de Isadora Duncan. Escribía así en 1948 en la introducción a la primera edición de su libro *Modern Educational Dance*:

Al liberar el cuerpo del bailarín del exceso de ropa, que obstaculiza en flujo del movimiento, Isadora Duncan contribuyó de manera considerable a la tendencia del hombre contemporáneo a superar su timidez, manifestada en el ocultamiento del cuerpo. El principal logro de Isadora Duncan fué, sin embargo, haber reanimado una forma de expresión de la danza que podría denominarse lírica, a diferencia de las formas primordialmente dramáticas del ballet. No había un argumento detrás de sus danzas, que eran, como ella misma las definió, la expresión de la vida de su "alma". (...) Isadora Duncan volvió a despertar el sentido de la poesía del movimiento en el hombre moderno. (...) El movimiento, considerado hasta entonces - al menos en nuestra civilización- como un sirviente del hombre utilizado para alcanzar un propósito práctico extrínseco, se demostró como un poder independiente que crea estados mentales con frecuencia más poderosos que la voluntad humana (Laban, 1978, p. 17).

Kurt Joos y Mary Wigman desarrollaron la labor de su maestro en el terreno escénico. *La mesa verde* (Joos, 1932), es considerada como la primera obra de danza teatro, y Mary Wigman es la mayor precursora de la danza expresionista que deriva de la filosofía de Laban (Ilustración 9). Ambos son la referencia principal de la corriente de danza teatro que hasta nuestros días ha encabezado la recientemente fallecida coreógrafa Pina Bausch.



Ilustración 9. Mary Wigman en *Canto del destino* (entre 1914-1930). Foto Charlotte Rudolph. New York Public Library. Dance Collection.

Por su parte Lisa Ullman es una de las principales difusoras de la teoría Laban desde la docencia, la investigación y la revisión de sus textos. Desde el principio, Ullmann es fiel colaboradora de Laban. En 1934 Laban debe abandonar Alemania y se traslada al Reino Unido por consecuencia del régimen nazi. A los 60 años, apoyado por Ullmann, Laban comienza una nueva fase en su carrera. Trabaja en la mejora de la producción industrial aplicando métodos de estudio del movimiento e influye notablemente en la enseñanza del movimiento en Gran Bretaña abriendo, a través de Lisa Ullmann el *Art of Movement Studio* en 1946 en Manchester. Este estudio es trasladado a Surrey en 1953 para incorporarse al Art of Movement Centre (organismo de investigación para el desarrollo de las artes). En esa época, Laban dividía su actividad entre este centro, la Universidad de Leeds y la codirección de la Theatre School de Bradford. Sus estudios se dirigen entonces hacia el movimiento como comportamiento y las necesidades de industriales y

pacientes de psiquiatría. Con esto establece las bases teóricas de lo que hoy es la profesión de danza terapia y terapia a través del movimiento así como el entrenamiento de la expresión corporal en actores (<http://www.laban.org>).



Ilustración 10. *Laban Centre*, Herzog & de Meuron (2003), Londres. Foto: Jose Miguel Hernández.

El *Art of Movement Studio* cambia su nombre por el de *Laban Centre for Movement and Dance*, y se traslada a Londres, donde continúa hoy impartiendo titulaciones de grado y postgrado validadas por la City University, bajo el nuevamente reducido nombre de *Laban* (Ilustración 10). La institución no sólo ha ido cambiando de nombre,

sino que su filosofía se ha ido adecuando al paso del tiempo. Este centro, ofreció la primera licenciatura dedicada exclusivamente a la danza, en los años 70 (Adshead, 1999a).

Personalidad de actividad desbordante, Laban es conocido a través de su obra como coreógrafo, escenógrafo, teórico, escritor, filósofo y pedagogo. Sus principales obras publicadas son: *Modern Educational Dance* (1948), *The Mastery of Movement on the Stage* (1950), *Principles of Dance and Movement Notation* (1956), *Effort: Economy in Body Movement* (with F. C. Lawrence, 1974); *A Life For Dance* (1975).

La repercusión de la teoría labaniana llega hasta nuestros días. Sus sistemas son la base de la teoría actual y se han realizado numerosas aplicaciones de su teoría tanto a nivel escénico como académico. En 1978, la Simon Fraser University de Canadá, desarrolla un sistema informático que permite introducir información en sistema Laban de notación y ver la reproducción virtual del movimiento. Más tarde, en 1999, las Universidades de Waseda y Génova, realizan otro estudio basado en el trabajo teórico de Laban. En esta ocasión, el propósito es extraer la información emocional que contiene el movimiento en función de la utilización del espacio. Retomaremos ambos estudios en la correspondiente sección 2.6. La *Labanotación* continúa vigente, y se enseña en los principales centros de enseñanza superior de danza a nivel internacional. Fuertes instituciones apoyan sus sistemas de notación. El Dance Notation Bureau (DNB) fue creado en 1940 por Ann Hutchinson-Guest, Helen Priest Rogers, Eve Gentry y Janey Price, con la misión de contribuir al avance del arte de la danza a través del sistema de notación Laban. Por su parte, el Internacional Council of Kinetography Laban/Labanotation (ICKL), fundado en Inglaterra en 1959 con la intención de promover la utilización del sistema, ampliar sus aplicaciones y continuar apoyando su investigación. Por otra parte en el terreno más artístico grandes coreógrafos actuales, confirman su admiración por el teórico y coreógrafo austrohúngaro, y ponen en escena miles de variantes de sus ideas y sistemas. Veremos en la sección dedicada a Forsythe, un buen ejemplo del nexo de su trabajo con la teoría de Laban. Con esto queremos hacer hincapié en la actualidad permanente de estas ideas desarrolladas hace casi un siglo por Laban.

En las secciones sucesivas profundizaremos en la teoría actual que deriva de las ideas de Laban (puntos 2.2 y 2.3) y en las aplicaciones escénicas y académicas (puntos 2.4 y 2.5 respectivamente).

2.1.2. Su contribución académica

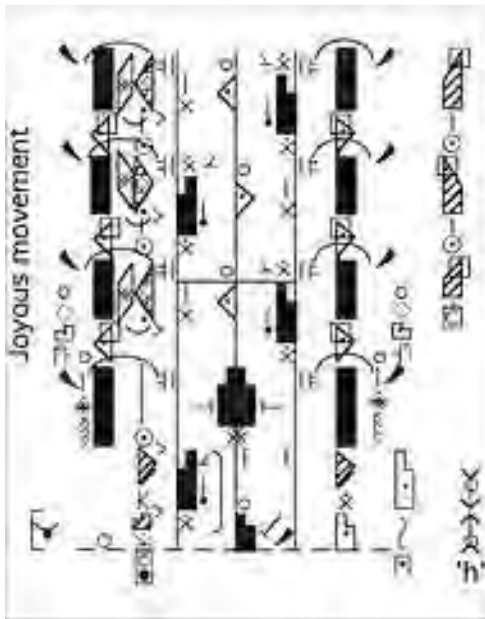


Ilustración 11. *Labanotación*, por Sandra Aberkains (2007). Foto: Dance Notation Bureau.

Como hemos dicho antes, la pasión de Laban era establecer la danza como una disciplina de igual estatus que sus artes hermanas. Esta intención provocó que desarrollara una amplia teoría propia y diseñara un sistema de notación (Ilustración 11). Sin una alfabetización, la danza nunca sería tomada en serio por la élite cultural. Durante veinte años estuvo estudiando el movimiento hasta conocer lo suficiente como para escribir en papel la representación de todas las partes del cuerpo moviéndose en el espacio y el tiempo dinámicamente. Esto le lleva a convertirse en un experto analista del movimiento y de las estructuras compositivas de la danza, como él mismo afirma (Maning, 1988). Las aportaciones de Laban, son muchas y dirigidas en muchas direcciones. Como primer paso, mostraremos el esquema de Langlade (citado en Cachadiña, 2004). Después profundizaremos en la teoría que elaboró Laban, en sus sistemas y en la evolución que toda su aportación ha tenido hasta nuestros días. Según Langlade (1983, p. 74) las principales contribuciones de Laban fueron las siguientes:

- Contribuciones artísticas:
 - Técnica de danza, el icosaedro.
 - Coreografía, los coros de movimiento.
 - Notación del movimiento, la labanotación.
- Contribuciones educacionales:
 - Una técnica de movimientos.
 - Las creaciones como manifestación de la personalidad.
 - El arte, la danza y el movimiento dramático como técnicas educativas.
- Contribuciones industriales:
 - Métodos de notación, selección, entrenamiento, investigación de procesos de trabajo y evaluación de empleos.

Ante la brevedad del esquema, vemos necesario un desarrollo mayor del tema. Ya hemos citado en el primer apartado de este capítulo, la diversidad de temas a los que dirigió el científico sus intereses, explicaremos a continuación el sistema que desarrolló Laban para el estudio de la danza en sí. Esto es lo que verdaderamente supone la base de la teoría actual de la danza.

El espíritu de la época de Laban es el de hacer de la danza una disciplina científica para otorgarle la solidez que merece. Laban contribuye con el desarrollo de distintos sistemas:

- La *labanotación*, descripción y análisis objetivo del movimiento de una coreografía.

- La *coréutica*, que estudia la armonía del espacio, las estructuras espaciales y la relación existente entre la danza y el movimiento.
- La *eucinéctica*, que se centra en la estructura rítmica y dinámica del esfuerzo.

Por otra parte, la *coreología* como término general se refiere al estudio académico de la danza. El término fue introducido por primera vez por Rudolf Laban en 1926 en el currículo de su *Choreographisches Institut* (Maletic, 1987). Para Laban es la ciencia de la danza, ocupada en la semiótica y la fenomenología de la misma. En su campo se estudian los elementos de la danza, los temas, las ideas, el modo de abordarlas...etc.

Interesado en un principio por el ritmo del movimiento, Laban comenzó a observar y analizar el esfuerzo que necesariamente estaba presente en el sujeto que se movía.

El estudio de las acciones humanas y de los esfuerzos que subyacen a ellas proviene del estudio de la relación entre el esfuerzo y la relajación, y del rol que estos dos aspectos de la actividad desempeñan en la eficiencia, en la economía de energía y en el flujo de movimiento (Laban, 1978, p. 59).

Al empezar a observar el esfuerzo y su evolución en el movimiento de la danza moderna Laban descubre que lo que desde siempre se ha llamado relajación no ha de asociarse siempre con reposo, sino que existen distintos grados de esfuerzo en el movimiento. Por ejemplo en los balanceos, el movimiento que ciertamente implica un esfuerzo ligero y flotante, es intercalado con los esfuerzos de fuerza y peso. De esta manera va introduciendo otra serie de elementos implicados en el movimiento. Finalmente reúne: *flujo, peso, espacio personal y tiempo*, en una teoría a la que otorga el nombre de *eurhythmics*.

Esta disciplina se desglosa más tarde en dos ramas, que son la *eucinéctica* y la *coréutica*. Actualmente permanecen los temas de estudio que propuso Laban, aglutinados de la siguiente manera:

Por un lado tenemos la *labanotación* y la *cinetografía*, dos “dialectos” del sistema de notación que elaboró Laban. Este sistema de notación, en la actualidad en perfecta vigencia, está apoyado por distintas instituciones alrededor del mundo. Ya hemos citado el *Dance Notation Bureau* (DNB) y el *Internacional Council of Kinetography Laban/Labanotation* (ICKL). Pero éstas no son las únicas. Otras instituciones que imparten cursos y publicación sobre el tema son: *The Language of Dance Centre*, en Londres, enfocado al estudio del movimiento y la danza basado en la exploración mediante el uso de los símbolos básicos de Labanotación. Y por último el *Labanotation Institute*, perteneciente a la Universidad de Surrey, y ocupado en la promoción de la Labanotación en Reino Unido (Ann Hutchinson-Guest, 1992).

Por otro lado tenemos el *Análisis del Movimiento Laban* (MLA). A través de la observación, la experimentación y la reflexión, Laban abre un campo de conocimiento en la danza dirigido a la descripción del movimiento. Así, en su obra *Danza educativa moderna* (Laban, 1978) publicado por primera vez en 1948, introduce el estudio de la cualidad del movimiento a través de las ocho acciones básicas de esfuerzo: presionar, dar latigazos leves, dar puñetazos o arremeter, flotar o volar, retorcerse, dar toques ligeros, hendir el aire y deslizarse. En estas ocho acciones va describiendo cómo el sujeto que se mueve al realizar esta acción, debe luchar o abandonarse al tiempo, al peso y/o al espacio en cada una de las acciones de una manera diferente. Más tarde habla también de la conjunción de distintas acciones y de cómo esta unión

influye en el ritmo del esfuerzo. En este capítulo Laban propone al lector la experimentación con distintas combinaciones como deslizarse-presionar, y analizar cómo influye el orden de las mismas en el aumento o disminución de la fuerza empleada, en la variación del segmento corporal implicado, etc. Más tarde, publica la obra *El dominio del movimiento*⁸ (Laban, 1987). En ella, vuelve al análisis del movimiento de una manera mucho más amplia, profundizando en los aspectos fundamentales de la estructura del esfuerzo. Recogemos el siguiente esquema a modo de orientación (Tabla 2). En él, se detallan los datos que permiten realizar un análisis bastante completo de las características esenciales de cualquier movimiento:

Factores de movilidad	Elementos de esfuerzo		Aspectos Mensurables (funciones objetivas)	Aspectos clasificables (sensación de movimiento)
	(luchar)	(ceder)		
Peso	Firme	Suave	Resistencia fuerte (o grados menores de débil)	Levedad ligero (o grados menores de pesado)
Tiempo	Súbito	Sostenido	Velocidad Rápida (o grados menores de lenta)	Duración Larga (o grados menores de corta)
Espacio	Directo	Flexible	Dirección recta (o grados menores de ondulada)	Expansión Manejable (o grados menores de recta como un hilo)
Flujo	Restringido	Libre	Control Detenido (o grados menores de liberado)	Fluidez Fluida (o grados menores de hacer pausas)

Tabla 2. Estudios de los aspectos de peso, tiempo, espacio y flujo que se necesitan para la comprensión del esfuerzo (Laban, 1987, p. 43)

⁸ Publicada por primera vez en 1950 como *Mastery of movement on stage*.

También se dirigió al modo de relacionar el movimiento de dos bailarines, o de un bailarín con un objeto. Recoge así Laban (1987) los siguientes contactos:

- Tocar, desde cualquier dirección;
- Deslizar, a lo largo de cualquier dirección por la superficie del objeto;
- Transferir el peso del objeto agarrándolo;
- Portar, desde abajo del objeto que se apoya en alguna parte del cuerpo;
- Sostener, cualquier lado del objeto, rodeándolo con varias partes del cuerpo.

De esta manera, con el acercamiento a diversos planos de estudio y su primera descripción, Laban establece las bases del Análisis del movimiento.

Por último, tenemos la *coreología* que se ha establecido como un método de análisis y notación más dinámico, útil para la crítica y el análisis coreográfico. Sus investigaciones se dirigen hacia la creación de un lenguaje que permita verbalizar las ideas que giran en torno a la danza y así abrir la puerta al diálogo. Este tema ha sido desarrollado fundamentalmente por Ana Sánchez-Coldberg y Valerie Preston-Dunlop.

A continuación, nos centramos en lo referente al espacio en las contribuciones artísticas y educativas de Rudolf Laban.

2.1.3. Su contribución artística

Una contribución muy importante de Laban para el desarrollo de la danza moderna, fueron sus *leyes de la armonía* en el espacio. El desarrollo de la *Ley de la armonía* otorga al movimiento, el equivalente a la proporción

arquitectónica, la plasticidad escultural, la perspectiva pictórica o la armonía musical del sonido. Por su parte, al bailarín le concede la proporción, la plástica y la perspectiva espacial.

Ésta es la función del icosaedro, permitir que los estudiantes de danza vean los puntos de referencia de su movimiento, aumentando su precisión (Ilustración 12). Es el diseño esquemático de su *kinesfera*, de



Ilustración 12. Estudiantes de Laban bailando en el interior de un icosaedro. (s.f.) Foto: Temakel.

la que establece también sus principales características direccionales. El término *kinesfera* se refiere al espacio personal del bailarín, se define como la esfera imaginaria que le rodea cuyos centros coinciden siempre y cuya extensión máxima es la alcanzada por los segmentos corporales. Llegó incluso a construir alguno de ellos, en cuyo interior sus bailarines podían experimentar realmente su aplicación más práctica. Esta es otra cualidad del trabajo de Laban. No se ciñe a realizar grandes elucubraciones mentales, sino que pone en práctica aquello que explica de manera teórica.

Valerie Preston-Dunlop, profesora del Laban Centre de Londres, académica reconocida y autora de numerosas publicaciones acerca de Laban y el análisis de la danza, hace un desarrollo detallado de este concepto de *kinesfera*, y William Forsythe realiza distintas aplicaciones del mismo. Profundizaremos en ello en su respectivos apartados 2.3.1 y 2.5.

Por otro lado, la teoría labaniana introduce el concepto de *coros de movimiento*, referidos a la composición de movimiento en grupo y por tanto al espacio general. Laban trabaja este concepto de manera práctica con grupos tanto femeninos como masculinos, volviendo a constatar que teoría y práctica se pueden trabajar de manera complementaria.

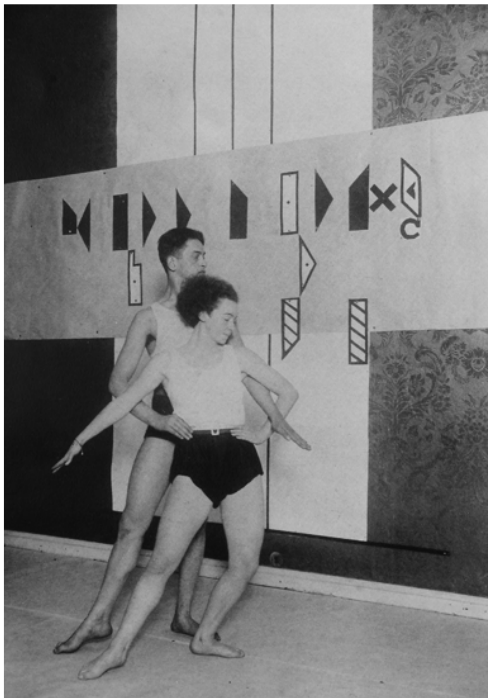


Ilustración 13. Bailarines mostrando la postura representada detrás en notación Laban. Escuela de danza de Berlín. (s.f.) Foto: Keystone.

No obstante, la más conocida de sus aportaciones es el sistema de notación que lleva su nombre. La *Labanotación* es un sistema simbólico de análisis y registro del movimiento (Ilustración 13). Principalmente utilizado en el mundo de la danza, es un método bastante general⁹ por lo que se puede utilizar para registrar por escrito cualquier movimiento propio o ajeno al mundo de la danza.

El sistema de notación Laban, es importante por hacer posible la transcripción del movimiento, tan necesario para el estudio de cualquier disciplina, como pueden afirmar los teóricos de la música. Si no existe un método de recoger la información para su estudio posterior, la investigación se basa en percepciones puntuales y efímeras con lo que su avance se ve

⁹ Existen otros sistemas de notación más específicos de ballet clásico, como el sistema Benesh.

necesariamente reducido. Pero lo que hace verdaderamente interesante el sistema Laban, es el exhaustivo análisis del movimiento que conlleva inevitablemente. Para ser capaz de escribir un movimiento, es necesario conocer muy bien todas sus características y elementos, y Laban recoge en su sistema todas aquellas pautas a observar para la descripción de un movimiento. La investigación en el campo de la danza ha revelado una variedad de documentos gráficos sobre danza. Algunos de ellos sin embargo, no fueron creados con la intención de transcribir el movimiento sino a modo de apuntes o esquemas para clarificar o recordar algún punto concreto de una creación coreográfica. En estos gráficos, vemos cómo algunos coreógrafos han utilizado sus propios sistemas de escritura que les servían como esquemas de composición (Ilustración 14 y 15).

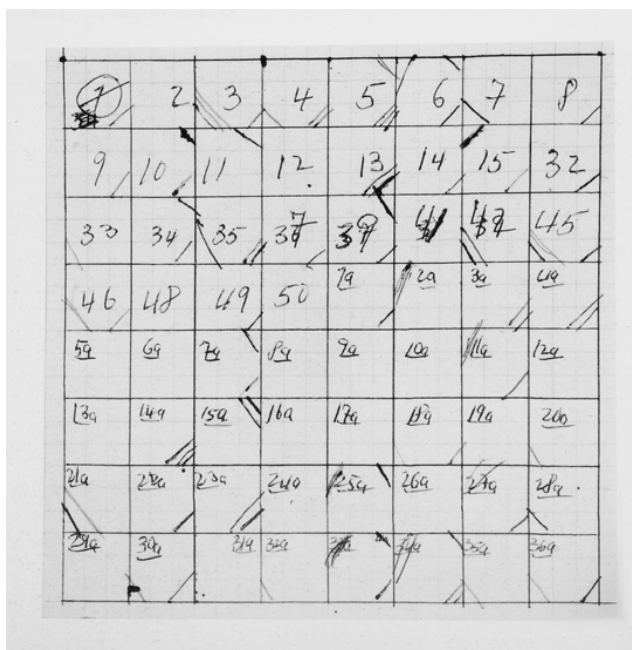


Ilustración 14. Carta Aleatoria para *Suite by Chance*, Merce Cunningham (1953). Foto: Margarete Roeder Gallery, Nueva York.

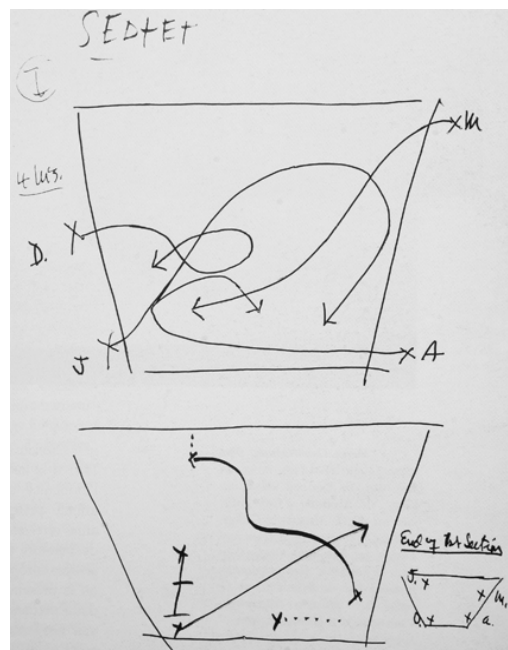


Ilustración 15. Esquemas de coreografía para *Septet*, Merce Cunningham (1953). Foto: Fundación Erik Satie, París.

En los dos ejemplos aquí mostrados, ambos esquemas del coreógrafo estadounidense Merce Cunningham, se clarifican métodos de composición u

organización. Observen estos esquemas para la introducción del azar en la composición coreográfica y para la clarificación de las trayectorias respectivamente.

Lógicamente, debido a su diferente propósito, no hace una descripción detallada del movimiento, pero supone una recogida gráfica de datos, lo que muestra la existencia de una necesidad de “escribir” la danza en momentos concretos. También existen escritos o notas sobre creaciones coreográficas anteriores a Laban, concretamente de la época del *Ballet du Court*, siglo XVIII (Ilustración 16).

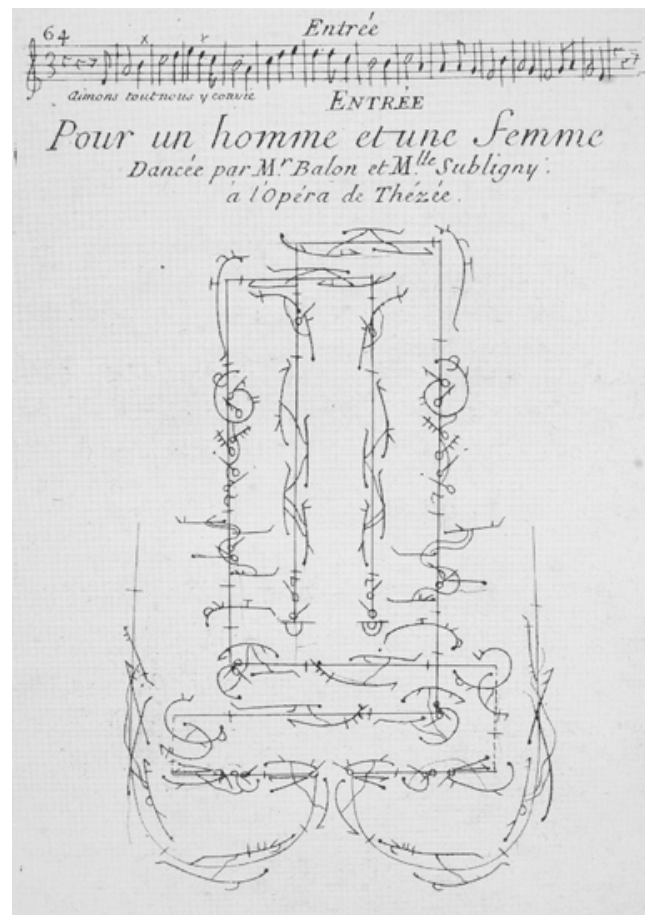


Ilustración 16. *Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse par caracteres, figures et signes démonstratifs*, Feuillet (1700). Foto : Biblioteca Nacional de París

En este documento, el autor Raoul Feuillet representa los desplazamientos por la escena con las líneas continuas, que soportan líneas más pequeñas

representando piruetas y pasos. Como en el caso de los esquemas de Cunningham, muestran sólo una parte de la coreografía, en este caso las trayectorias - en otros casos muestran las formaciones - de los grupos en el *ballet de cour*¹⁰.

Laban por otra parte observa las novedades que van apareciendo con la *danza moderna* importada de Estados Unidos y contribuye a que en Europa se produzca un paso parecido en la historia de la danza, de acuerdo con lo que estaba ocurriendo en las otras disciplinas artísticas. Laban presencié los cambios culturales de su época y la respuesta de artistas visuales tales como Klimt, Kockoshka, Shiele, Cezanne, Matisse, Picasso y Kandinsky. Se preguntaba por el equivalente a esta revolución en las artes del movimiento. Abandonó las constricciones de los pasos tradicionales, la dependencia en la música como inspiración y estructura de la danza, de la necesidad de contar una historia, para liberar al cuerpo y dejarlo encontrar sus propios ritmos, crear sus propios pasos y deleitarse en el medio del espacio. Su *Freier Tanz*, había nacido y con ella la base de la corriente expresionista en danza. Laban inaugura una corriente de danza muy enlazada con la época que le tocó vivir y con los artistas de su época: el expresionismo. La coreógrafa Pina Baush, máxima representante de la danza-teatro contemporánea, compone una escena prácticamente idéntica en forma y significado a la litografía de otro expresionista: el alemán Ernst Barlach (1870- 1938) (Ilustración 17).

¹⁰ El término se refiere a los bailes que se representaban durante los siglos XVI y XVII en la corte.



Ilustración 17. *Die Eltern*, litografía de Ernst Barlach (1923). Litografía. Foto: Käthe Kollwitz/ Moma, ARS. *Iphigenie auf Tauris*, Pina Bausch (1996). Foto: Wordpress.

Algo similar podemos observar en la ilustración 18, en la que aparecen una imagen de Mary Wigman, discípula directa de Laban y una litografía de Emil Nolde (1867-1959), otro representante plástico del expresionismo alemán.



Ilustración 18. *Danse de mort*, Mary Wigman (1928). Foto: BNF, París. *Danseuses aux bougies*, Emil Nolde (1917) Foto: James Purcell/ CNAC-Centre Pompidou.

La I Guerra Mundial puso fin al orden social establecido y esto tuvo un reflejo también en el ballet. Laban propuso un cambio en el jerárquico sistema de las

compañías y lo reemplazó con democracia. De nuevo vemos la prueba de la cristalización histórica que produce la danza de una determinada época y lugar (Botana et al., 2008). Esta filosofía de cambio propone toda una revolución en el modo de hacer y vivir la danza que existía hasta la época. Podemos ver en la figura de Laban, a un investigador que a través del estudio formal del movimiento, propone las vías de su propia liberación, lo que a priori podría parecer un contrasentido. Y es que llegando a la esencia del movimiento y la coreografía, a su estudio analítico, clasificación y sistematización, Laban descubre cuáles son las vías de innovación aún por explorar. Abre así, como decíamos anteriormente una nueva vía de pensamiento en el ámbito dancístico, del todo consecuente con la situación histórica y artística que se vivía en Europa.

2.1.4. Su contribución educativa

En el ámbito educativo Laban ha tenido especial repercusión en Inglaterra, donde en los últimos veinte años, ha influido decisivamente en el Departamento de Educación de dicho país. Su técnica de movimientos viene expresada en un documento que lleva por título “El lugar ocupado por la gimnasia en la educación”, presentado en el Tercer Congreso de la Asociación Internacional de Educación Física para muchachas y mujeres, en julio de 1957, Londres (Cachadiña, 2004). En este documento, cita ya los componentes del movimiento:

- TIEMPO, relativo a la velocidad, aceleración y ritmo.
- ESPACIO, con las teorías del icosaedro para el espacio personal y los coros de movimiento, para el espacio general.

- PESO, asociado a la fuerza de un movimiento, al *esfuerzo*.
- FLUJO, refiriéndose a si el movimiento es fluido o cortado.

En este documento, habla también del arte en general, del movimiento dramático y de su utilidad en el campo educativo. Con respecto a la danza, insiste en la exploración de todas las posibilidades del espacio y las cualidades del movimiento que se desarrolla en él. También subraya la capacidad expresiva del movimiento, y la necesidad de hacerlo libre en los alumnos, a través de la danza.



Ilustración 19. Anna Duncan en *Dancing in the Chequered Shade* (entre 1915 y 1918). Foto: Arnold Genthe.

Algo parecido ocurre simultáneamente en Estados Unidos de la mano de Isadora Duncan, coetánea de Laban. Esta coreógrafa y maestra, también aboga por llevar la danza a la naturaleza, liberar al cuerpo de la constricción de las ropas y buscar un movimiento más libre (Ilustración 19).

Puntualizaremos la idea de la danza como herramienta educativa, con la que estamos de acuerdo, de

la siguiente manera. Al igual que para el dolor de espalda no es bueno cualquier tipo de natación, tampoco cualquier técnica de danza es liberadora, ni siempre la liberación es la necesidad pedagógica de cualquier colectivo. Existe

una corriente muy concreta de la danza contemporánea, con su punto máximo en la tendencia del expresionismo alemán y Mary Wigman (alumna de Laban) que desarrolla esta faceta expresiva de la danza, del movimiento. Nos referimos en este momento a la *danza teatro*, que hoy tendría su representación en la corriente de Pina Bausch en Alemania, o Carmen Werner¹¹ en Madrid, por ejemplo. También hemos de mencionar las formas de trabajo basadas en la improvisación, que requieren por parte del alumno una conciencia plena del *aquí y ahora*, supeditando el resultado a la vivencia del proceso. Otras técnicas de danza como el *release*, tratan de escuchar al cuerpo y producir un movimiento que le sea orgánico, más que expresar una historia racional o narrativa, por lo que también tienen un componente expresivo importante, en la medida en que el cuerpo busca “su propio lenguaje” así como ahonda en la capacidad de la introspección. Otras técnicas más codificadas, como son el ballet clásico, han desarrollado una técnica menos orgánica. El cuerpo del bailarín tiene poca licencia para escucharse a sí mismo, por lo que su componente expresivo queda algo coartado, o se ve recogido en los fragmentos de pantomima. El ballet sin embargo, otorga un conocimiento del cuerpo, una colocación y un control que, sin pretensiones de alcanzar altos niveles de ejecución, puede tener también un potente enfoque educativo. La elegancia, la jerarquía, el respeto y la disciplina que este estilo conlleva, son valores que necesitan inculcarse con especial importancia en algunos colectivos. Con esto queremos resaltar el potencial social de esta actividad física artística como es la danza en todas sus versiones actuales y la

¹¹ Directora de la compañía de danza contemporánea madrileña *Provisional Danza*.

capacidad de alcanzar objetivos educativos, a través de una disciplina motriz, cognitiva y artística como es la danza, siempre que este bien enfocada (Botana et al., 2008).

La riqueza del sistema educativo de Laban, reside en que, en su momento Laban plantea que el individuo debe explorar el movimiento desde unos temas específicos, buscando la creación de un lenguaje personal de movimiento. Esta metodología, basada en el conocimiento y la exploración de temas de movimiento –a partir de la concienciación corporal, la utilización del espacio o de la forma y el dominio del esfuerzo - permite a nivel práctico, según Laban, fomentar una actitud de auto independencia, en la que el individuo desarrolla su propia iniciativa, la reflexión y la creatividad, al mismo tiempo que el dominio de su cuerpo. Se podría decir que se está refiriendo a la metodología de descubrimiento guiado que hoy se trabaja, por ejemplo, en los talleres de improvisación. Este método de creación mediante búsqueda pautada es utilizado, entre otros, por el coreógrafo William Forsythe (2003) que como hemos dicho antes, ha aplicado en sucesivas ocasiones las teorías de Laban. Megan Reisel (2001) ha publicado una serie de vídeos que recogen distintas entrevistas a personas influidas por la teoría de Laban. En su entrevista Forsythe afirma que la teoría de Laban es para él un punto de partida para después utilizar sus sistemas de una manera flexible e introduciendo gran cantidad de variantes. El coreógrafo considera la teoría de la *Armonía del espacio* una herramienta muy útil para enseñar a alguien a visualizar el espacio. Forsythe (2001) se considera un híbrido de la teoría Laban y no un purista. Llega incluso a establecer las pautas de investigación en el mismo

momento de la actuación, y el bailarín debe ir creando el movimiento *in situ*. Mas tarde hablaremos de él detenidamente en la sección 2.5.

Laban es el primer coreógrafo e investigador que señala la importancia de la danza en el mundo de la educación, situándola al nivel de las otras materias. Defiende el movimiento como un arte fundamental por el que se educa la integridad del ser como unidad sensitiva, emocional e intelectual. Opina que la danza ofrece no sólo un terreno para descubrir y experimentar el movimiento, sino que es un medio de formación, expresión y comunicación que favorece el espíritu crítico y las facultades globales de la persona.

Ya hemos citado que los principios del movimiento definidos por Laban son el espacio, el tiempo y la energía (Laban, 1987). Hablaremos a continuación sólo del espacio, por ser el tema que concierne a este estudio.

2.1.5. El espacio en la teoría de Laban

La representación del espacio pertenece a todas las artes. La danza se crea en un espacio tridimensional evolutivo; el bailarín crea a un tiempo la materia y las formas que se desarrollan en el espacio (personal y general), ante la efímera percepción del espectador.

Laban elabora una concreta estructuración del espacio, define algunos términos, aplica la geometría y establece las primeras bases de organización del espacio personal y general. Vamos a ver los cinco puntos clave de su teoría, imprescindibles para esta investigación:

1. Términos de coréutica y kinesfera (Laban, 1987).

Coréutica. Estudio del movimiento y del espacio, denominado por Laban *Choreutique*, y que nosotros traducimos en *coréutica*.

Kinesfera. Esfera que rodea el cuerpo del bailarín, cuyos centros coinciden siempre (es decir, se desplaza con él) y cuyo límite en extensión es el alcanzado por los segmentos corporales. Define también los tres ejes del mismo (vertical, horizontal y transversal), como principales vías de movimiento.

2. El icosaedro, utilizado por Laban como figura que contiene el cuerpo y que, siendo la figura regular más parecida a la esfera, contiene algo de ésta y algo del cubo. Según Laban, sus diagonales corresponden a la estructura anatómica de cuerpo humano y a su simetría. De este modo el icosaedro permite al sujeto situar el punto a partir del cual se desplaza, o hacia el cual se desplaza, y, así, definir con exactitud el movimiento en el espacio (Baril, 1987).

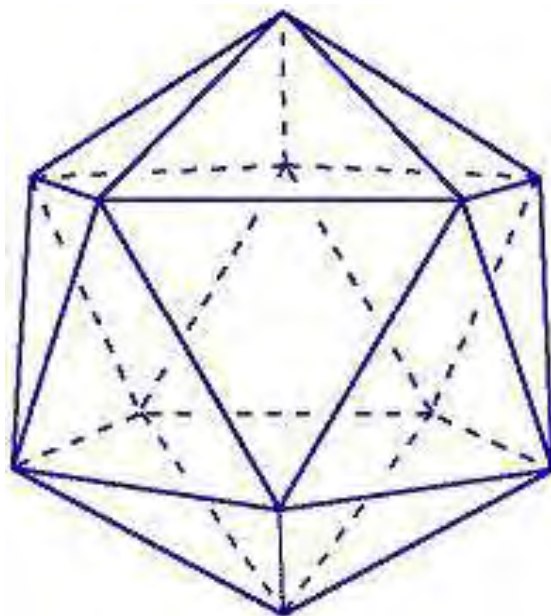


Ilustración 20. Icosaedro. 20 caras, 12 vértices

3. Elementos espaciales necesarios para la observación de las acciones corporales:

Direcciones	Adelante		
	Izquierda-adelante Izquierda Izquierda-atrás	Derecha-adelante Derecha Derecha-atrás	
	Atrás		
Niveles	Alto		
	Medio		
	Bajo-Profundo		
Extensiones	Cerca-normal-lejos		
	Pequeña-normal-grande (corto) (largo)		
Vías	Recto	Anguloso	Curvo

Tabla 3. Aspectos elementales que se necesitan para la observación de las acciones corporales (Laban, 1984, p. 73)

Laban llega incluso, hablando de los niveles espaciales, a distinguir tipos de bailarín y estilos de danza en función de la preferencia a moverse en un nivel concreto. Existe una tendencia natural del bailarín a moverse en un determinado nivel del espacio, con preponderancia de movimientos de elevación o descenso. Así mismo podemos detectar en los estilos de danza una tendencia general en la utilización del espacio del bailarín: El ballet clásico, heredero de ceremonias cortesanas de los últimos tres siglos, es un arte en el cual prevalece el baile de nivel alto. Esto determina un tipo concreto de bailarín que prefiere la posición erecta y los movimientos de elevación que trabajan en sentido contrario a la gravedad. El tipo contrario sería el bailarín profundo que prefiere acentuar la actividad del centro de gravedad. Las causas de la

pertenencia a uno u otro estilo se basan tanto en cualidades mentales y emocionales así como la propia estructura del cuerpo (Laban, 1987)

4. Las doce direcciones, que surgen de la combinación de los ejes de la kinesfera son por tanto:

- 1. arriba-derecha;
- 2. abajo-detrás;
- 3. izquierda-delante;
- 4. abajo-derecha;
- 5. arriba-detrás;
- 6. derecha-delante;
- 7. abajo-izquierda;
- 8. arriba-delante;
- 9. derecha-detrás;
- 10. arriba-izquierda;
- 11. abajo-delante;
- 12. izquierda-detrás

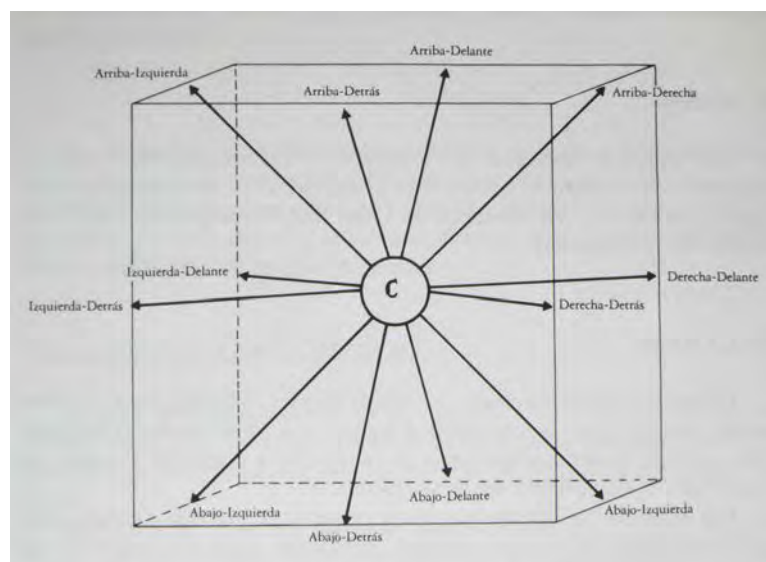


Ilustración 21. Las doce direcciones de la kinesfera (Baril, 1987, p. 399).

5. Hace también la distinción entre el *espacio personal*, denominado *kinesfera* y con su referente geométrico en el icosaedro, y el *espacio general*, que se refiere en su teoría, al espacio existente en los *coros de movimiento*.

De todo lo anterior, podemos recalcar cuatro ideas fundamentales que servirán de base a nuestro estudio:

LABAN propone:	Un MÉTODO de ANÁLISIS del movimiento y la coreografía	Que da lugar al análisis del movimiento Laban.
	Un sistema de NOTACIÓN del movimiento	La LABANOTACIÓN
	Unos sistema de estudio, crítica y análisis de la danza recogidos en la COREOLOGÍA	Que hoy desarrollan algunos teóricos actuales como Preston-Dunlop.
	Una INVESTIGACIÓN APLICADA a la escena	Que hoy continúa principalmente Forsythe.

Tabla 4. Campos fundamentales de conocimiento de Laban

Profundizaremos en los contenidos de la coreología, el análisis coreográfico y la aplicación a escena en las siguientes secciones de este estudio.

2.2. El análisis coreográfico

El análisis coreográfico tiene como único objetivo, o razón, conseguir una mayor comprensión y apreciación de la danza. Según Adshead (1999a), éste nos ofrece “la posibilidad de emitir opiniones razonadas, de aportar datos concretos para apoyar una interpretación, cualificar una obra de arte y proponer algún medio para juzgar su valor” (p. 35). Para comenzar, se establecen los pasos necesarios a realizar en un análisis coreográfico. El siguiente cuadro, muestra las fases necesarias del proceso, que no implica un orden concreto entre las mismas.

FASES	APTITUDES	CONCEPTOS A LOS QUE SE REFIERE
I	Diferenciar, describir y nombrar	Los componentes (elementos)
II	Diferenciar, describir y nombrar	La forma (el entramado de relaciones entre componentes)
III	Reconocer, atribuir y comprender	El carácter, las cualidades, los significados y sentidos (la interpretación)
IV	Juzgar y estimar	El valor y mérito de la coreografía (la evaluación)

Tabla 5. Fases del análisis coreográfico (Adshead et al., 1999b, p. 160).

En el estudio que nos ocupa, pasamos por las cuatro fases de análisis, aunque atendiendo específicamente al elemento del espacio en la obra analizada. El esquema que proponemos, parte de la descripción de los componentes espaciales de una obra coreográfica (fase I). Dentro de cada componente se han establecido dos categorías: clásica y contemporánea (fase III), en las que se especifican las características que tiene dicho componente, según tienda su forma a uno u otro extremo (fase II). La evaluación de una coreografía concreta a través de nuestro sistema de estudio, determina el grado de clasicismo o contemporaneidad de dicha coreografía, alcanzando así la última fase del análisis coreográfico (fase IV).

Nuestra principal hipótesis afirma que la estructura espacial de una obra de arte, determina en gran medida el estilo de ésta. Por tanto, el análisis pormenorizado del espacio en una obra puede darnos una valiosa y objetiva información. Valiosa porque nos hablará de la tendencia del pensamiento del creador más que del estilo de una técnica concreta, nos hablará sobre las ideas

consolidadas en la composición creativa del espacio. Objetiva porque se deduce del análisis del diseño espacial, que podremos posteriormente interpretar. Por otro lado, la danza es un objeto de estudio muy complejo por lo que creemos que aislando el concepto *espacio* del resto de elementos dinámicos, temporales, narrativos, etc., nos acercamos a la danza desde un enfoque claro, objetivo, y sujeto a comprobación. Al analizar la estructura espacial de la danza, podemos valernos además de métodos de estudio o conceptos estéticos, matemáticos, físicos y arquitectónicos sencillos, como iremos viendo a lo largo del estudio. En la tabla siguiente, mostramos todos los elementos sujetos a estudio en el análisis coreográfico (tabla 6), para que el lector pueda hacerse una idea de la extensión del campo de análisis y por consiguiente la necesidad de aislar un solo elemento. A partir de ahí nos centraremos directamente en lo referente al espacio, por ser éste el objeto de estudio de nuestro sistema de análisis.

2.2.1. Componentes de la coreografía

En la tabla 6, que enumera todos los componentes coreográficos, aparecen seleccionados los componentes referentes al espacio, o aquellos que tienen alguna repercusión en él. Durante el resto de la investigación nos centraremos únicamente en lo espacial, desarrollando y completando lo descrito en la tabla contigua y añadiendo otros referentes espaciales no contemplados en esta clasificación.

a. Movimiento	Elementos espaciales	Forma Tamaño o amplitud Pauta/diseño Dirección/nivel Situación en el espacio de la actuación
	Elementos dinámicos	Tensión/fuerza Pesado/ligero Velocidad/tempo Duración Ritmo
	Conjunciones de elementos de movimiento	
b. Bailarines	Número y sexo Papel principal/secundario Conjunciones	
c. Entorno visual y decorado	Zona de actuación, decorado, alrededores Iluminación Vestuario y elementos escénicos Conjunciones	
d. Elementos de sonido	Sonido Palabra hablada Música Conjunción	
e. Complejos	Ocurrencia simultánea de elementos, por ejemplo, cualquier agrupación de a, b, c y d.	

Tabla 6. Aptitudes y conceptos para el análisis coreográfico. Fase 1. Componentes (Adshead et al., 1999a, p. 168)

2.2.1.1. El movimiento

En el movimiento, existen unas dimensiones espaciales evidentes. El cuerpo humano en movimiento tiene una forma y un tamaño concretos. Estos factores espaciales del movimiento poseen un valor propio y a la vez un valor relativo en relación a otros cuerpos y a otros elementos escénicos (Adshead, 1999b). Veamos a qué valores nos referimos.

Por un lado tenemos la *metáfora espacial*, muy presente en las obras coreográficas. Ya nos referíamos a este concepto en la introducción,

profundizamos ahora algo más en él. Una imagen puede encerrar gran carga de significado (Ilustración 22). En estas tres escenas la dirección del desplazamiento de la bailarina, que cruza caminando el escenario de izquierda a derecha, permanece invariable, mientras va cambiando su relación con el bailarín. En la primera imagen, él permanece ajeno a la presencia de la mujer sin alterar su avance en modo alguno. En la segunda imagen de esta serie, el foco de ambos es el mismo, pero la situación del cuerpo del varón en relación al otro cuerpo y a la dirección de ambos, hace visible la ansiedad del varón por alcanzar el objetivo con más urgencia que la mujer. Él intenta sobrepasarla, con los brazos por encima y en una altura superior, mientras que ella simboliza una especie de freno u obstáculo a los intereses del hombre. En la tercera imagen la situación cambia por completo, aunque la posición de los cuerpos es la misma (él por detrás de ella) y ambos siguen hacia la dirección inicial. La diferencia se establece al variar la intención del bailarín, que en este caso se cuelga literalmente de la cadera de la bailarina, arrastrándose en esta ocasión en un nivel de altura inferior. Ella provoca un aumento de su esfuerzo, reflejado en la inclinación del torso a favor del desplazamiento y en el uso de los brazos para impulsar su movimiento con un esfuerzo que implica al resto del cuerpo.



Ilustración 22. *Minus one*, Ohad Naharin (2006). Foto: Jesús Robisco.

Éste podría ser un ejemplo sencillo de metáfora espacial, donde una dirección o un foco simbolizan un objetivo a conseguir y un cuerpo es un obstáculo o un lastre gracias a la interpretación de los elementos espaciales. La intención

preestablecida de avanzar hacia un lugar concreto, otorga significado a la posición del otro individuo que, al encontrarse entre él y su objetivo, se convierte en un obstáculo o un lastre.

Además de la metáfora espacial, tenemos en el movimiento el *diseño de la progresión espacial* que produce el propio cuerpo con su movimiento. Éste es de dos tipos, los diseños que se crean en el suelo serían líneas curvas y rectas dibujadas en un plano, mientras que “los que se trazan en el aire son contornos de cuerpos en el espacio” (Laban, 1987, p. 213), es decir, adquieren volumen, tercera dimensión. Al moverse a través del espacio, el cuerpo traza una imagen plana sobre el suelo y un volumen cambiante en el aire. Las diferentes formas de danza utilizan el espacio de maneras muy diversas. La importancia que se le otorga a la simetría, el orden, el caos, el contrapunto, la complejidad del movimiento, o los niveles de altura en el diseño del movimiento, recoge gran parte de las ideas del coreógrafo y por tanto de una parte de la sociedad. Un bailarín clásico de la india puede utilizar un espacio reducido para bailar, pero crear al mismo tiempo movimientos muy complejos; en algunas danzas folklóricas inglesas, trazan diseños complicados sobre el suelo, y crean pocas figuras con los brazos. Algunas danzas utilizan más los niveles altos del espacio que los niveles cercanos al suelo y viceversa, o crean figuras con sus bailarines de una determinada forma. Cada una de estas formas de componer nos habla de una cultura determinada. Más tarde, en el apartado dedicado a la *coréutica*, ahondaremos en este concepto que aquí llamamos diseño espacial de manera genérica - siguiendo a Janet Adshead (1999b)- y que Preston-Dunlop (1998) puntualiza distinguiendo cuatro modos de materializar el espacio: Diseño, progresión, proyección y tensión espaciales. Para nosotros,

estas elecciones espaciales definen el estilo de una obra coreográfica y su modo de utilización puede enriquecer o empobrecer gravemente una coreografía.

Por último dentro de este apartado, encontramos la *orientación* del movimiento. La acción emprendida por una parte del cuerpo lleva siempre una dirección. La selección de los enfoques direccionales también distingue los estilos de danza. Podemos encontrar así coreografías creadas para ser vistas desde un frente, o coreografías para ser observadas desde cualquier ángulo; hay estilos que suelen bailar con un foco claro hacia el espectador y otros cuyo foco es más ambiguo, se dirige hacia el interior del propio bailarín o se proyecta en el espacio fuera de su propio cuerpo. En el caso expuesto en la ilustración 22 por ejemplo, decíamos que la dirección fija y clara del desplazamiento, hace comprensible el significado de la escena.

2.2.1.2. Los bailarines

Este componente influye en el diseño espacial de una obra, antes incluso, de comenzar el montaje, desde la selección de los bailarines. El número de bailarines en escena y su modo de agruparse, la estética de un físico u otro, el género del bailarín y el rol asociado a su condición de hombre o mujer, la categoría de papel principal o secundario, etc. es interesante estudiar la distribución espacial que se hace en función de estos elementos, o el diseño espacial que hacen los propios cuerpos del escenario, simplemente por su forma. Como veremos más adelante, las elecciones de un coreógrafo clásico y otro más contemporáneo distarán bastante a este respecto, mostrando una vez más aquí sus ideas. Por ejemplo en la obra *Azul Purísima* (Ilustración 23), el

elenco de esta pieza es bastante dispar. Esta diversidad de físicos sería impensable en una compañía de ballet clásico, donde los bailarines deben ser muy iguales entre sí por géneros y las bailarinas más menudas que los varones.



Ilustración 23. *Azul purísima*, Pedro Berdayes (2005). Foto: Jesús Robisco.

2.2.1.3. El entorno visual

La zona de actuación, el vestuario, la iluminación y todo aquello que forme parte de la escena y no sea movimiento o bailarín, constituye el entorno visual. Éste, viene determinado en gran parte por la elección y el diseño del espacio. La forma del espacio en el que se desarrolla la actividad, guarda una estrecha relación con los objetivos de la coreografía. Podemos observar que en los últimos años, algunos coreógrafos han convertido en escenario espacios inusuales tales como galerías de arte, aparcamientos, azoteas, muros, lagos o iglesias (Ilustración 24), tal vez recogiendo la herencia de los *happenings* y el *performance art* (Goldberg, 2001).



Ilustración 24. *Event*, Merce Cunningham (1970) Museo de Arte Moderno de la Villa de París. Foto: James Klosty.

El diseño del espacio, también varía constantemente, ya que dentro de él los acontecimientos pueden ser situados de forma distinta. Los planteamientos que rigen el diseño espacial de una coreografía parecen haber cambiado substancialmente a lo largo del tiempo. Por ejemplo, la cercanía que algunos coreógrafos contemporáneos establecen entre

los bailarines, sin respetar sus espacios personales y

concentrando de esta manera toda la atención en un punto del escenario sería impensable en una obra clásica.

2.2.2. La forma coreográfica

Nos referimos con forma, a la estructura sobre la que se desarrolla una coreografía, es decir, al entramado de relaciones que se establecen entre sus elementos. Su configuración será el resultado de dos pasos. Por un lado, la elaboración de cada uno de los componentes de la coreografía, y por otro, el establecimiento de distintos nexos o relaciones entre las distintas capas de la composición. Uno de estos elementos es el espacio. Pero no sólo éste debe quedar bien construido, sino que el sonido, la idea, la iluminación, el movimiento, el entorno escénico, deben estar bien compuestos cada uno en su

estrato, y además estar interrelacionados. Por ejemplo, si nos interesa mostrar una idea concreta, debemos articularla y trabajarla por sí sola, pero también tendremos que apoyarla o contradecirla con la iluminación, o dejarla completamente al margen según nos interese, pero debemos decidir cuál será su relación. Las relaciones entre capas, entre distintos componentes, aportan la cohesión que una obra coreográfica necesita para verse plenamente elaborada, cerrada, redonda: “Son las relaciones entre componentes las que confieren una estructura, de modo que el movimiento y los demás elementos visuales o acústicos se manipulan de forma especial para crear una forma.” (Adshead et al., 1999b, p. 71). Durante la actuación, estas relaciones se manifiestan de manera plástica, tridimensional y el espectador las percibe aún sin ser plenamente consciente de ello.

Los distintos estilos de danza tienden a organizar los movimientos y elementos espaciales y dinámicos, de una manera característica. Los bailarines, han de percibir este entramado de relaciones, para darle al movimiento el enfoque adecuado.

Davis y Schmais (1967) desarrollando el sistema de análisis coreográfico labaniano, identifican cinco aspectos estructurales en una pieza coreográfica:

- Niveles espaciales: alto, medio y bajo.
- Calidad forma-fluidez del movimiento.
- Calidad esfuerzo-forma del movimiento.
- Relaciones de grupo.
- Formaciones de grupo.

De este esquema nos interesa analizar lo referente a los niveles, puesto que se refiere a la primera estructuración del movimiento personal en el espacio de la kinesfera; las formaciones, que se trata de un nivel de complejidad espacial mayor referido al grupo y su disposición en el espacio; y las relaciones de grupo, puesto que aquí nos introducimos en la valoración de roles, género, jerarquía, simetría y demás. Los tres conceptos aparecen reflejados en nuestro modelo de análisis de manera desarrollada.

Siguiendo el principal concepto en la teoría de la composición de danza de Doris Humphrey¹² (1959) creemos que lo más relevante a la hora de determinar el estilo de una obra, es la estructuración de la coreografía completa, es decir, la selección y utilización de aquellos elementos que forman la pieza y el entramado de relaciones existentes entre unos y otros. La mayor parte del estudio de Humphrey se centra en los principios de elaboración y diseño en la danza, que se apoyan en lo siguiente:

- diseño espacial, con énfasis en la simetría/asimetría corporal
- diseño entre cuerpos, grupos y espacio escénico
- diseño temporal basado en la frase o unidad coreográfica
- dinámica y diseño rítmico.

Esta idea desarrollada por Humphrey, que asocia la forma al estilo coreográfico, nos introduce en el capítulo siguiente, puesto que vamos a dotar

¹² Doris Humphrey (1895-1958), bailarina y coreógrafa formada en el Denishawn pertenece como Martha Graham a la generación histórica de la danza moderna.

de valor a la estructura espacial de una coreografía, entrando de lleno en el terreno de la interpretación.

2.2.3. Género y estilo coreográficos

La comprensión de la danza, no se limita a la capacidad de distinguir sus componentes y estructuras (estos pasos aislados, carecen de valor), sino que, en función de aquellas estructuras o elementos detectados, debe emitirse un significado, un valor, en definitiva una interpretación.

Pero para emitir un juicio de este tipo, primero hay que saber situarse y contextualizar. Las obras de danza varían significativamente de un contexto social a otro, por lo que éste, es un punto a tomar en cuenta a la hora de emitir un juicio de valor. Tanto el coreógrafo, como el bailarín y el espectador hacen una interpretación, que varía según su formación y sus objetivos e intereses. Éste será otro punto a tener en cuenta, ¿desde qué punto de vista estamos analizando? En la introducción hemos contextualizado este estudio de la siguiente manera:

- Danza escénica o teatral, refiriéndonos a la creación coreográfica que se realiza para su representación teatral frente a un público, aunque sea en espacios insólitos.
- Occidental, delimitando de esta manera la situación geográfica, puesto que oriente tiene una historia y trayectoria muy diferente a la nuestra y en este primer estudio nos interesa limitarnos a este territorio.
- Punto de vista del coreógrafo. Fundamentalmente nos estamos poniendo en su lugar, aunque para eso es necesario adoptar constantemente el punto de vista del bailarín y del espectador, puesto

que el resultado de una creación depende en gran medida de esta triple perspectiva.

- Elemento: el espacio. De nuevo queremos recalcar que somos conscientes de que aislando este elemento dejamos al margen importantes componentes de la coreografía, pero la profundidad con que queremos tratar el elemento no nos permite abordar el resto. Sin duda, aquello que por necesidad de concreción estamos dejando de lado, será objeto de próximas investigaciones.

Tras explicar las líneas generales de la interpretación en el contexto coreográfico, Hodgins (1999b) enumera los conceptos que es necesario definir para llevar a cabo una interpretación de este carácter. Conceptos generales:

- trasfondo sociocultural
- el contexto
- géneros y estilos
- temática

Por ser lo que a nosotros nos concierne, pasaremos directamente a hablar de la definición de géneros y estilos, ambos con repercusiones, tanto en el trasfondo cultural como en el contexto. Un interesante paso más en este estudio sería la búsqueda de las razones socioculturales, o el contexto que propician que una composición coreográfica sea creada de manera más tradicional o contemporánea.

La clasificación de coreografías en géneros y estilos está relacionada con las categorías más amplias del trasfondo cultural y del contexto. Los cambios estilísticos a menudo se producen por la incapacidad de la tendencia existente

para manejar una serie de ideas nuevas en el ámbito dancístico. Eso no quiere decir que los estilos anteriores dejen de tener valor, “los *clásicos*, así como algunos rasgos estilísticos fundamentales, trascienden los límites y las convenciones del período en el cual fueron creados” (Hodgens, 1999b, p. 113), pero la evolución, entendida como cambio que no siempre implica una mejora, es inevitable para que la danza contemporánea de cada época, responda a la sociedad en que se crea.

Por ejemplo, la obra de Humphrey tiene algunos aspectos fuertemente vinculados al ballet clásico mientras que otros, como la atención que le presta al movimiento como fin en sí mismo, la relacionan con Cunningham y el *modern dance*. En su pieza *Water Study*, empieza ya a sentar las bases de una nueva estética para la danza moderna centrada en pautas de movimiento en lugar de pautas musicales. Merce Cunningham va más allá en la idea de desligarse del método clásico a la hora de crear o componer. Rechaza cualquier significado de tipo narrativo, modifica el uso del tiempo y el espacio, e introduce el azar como herramienta compositiva, cuya principal consecuencia es la completa destrucción de la jerarquía existente hasta el momento. De esta manera, entre todos los coreógrafos significativos del siglo XX, van estableciendo una serie de características de la danza moderna que, rompiendo con los cánones clásicos, ha ido conformando lo que es hoy la danza contemporánea (Botana, 2010).

Los *géneros* son grupos diferenciados de coreografías que comparten ciertas características. Dentro de los géneros encontramos los estilos generales. Dentro del género danza escénica o teatral tenemos los estilos generales prerromántico, romántico, clásico, moderno o contemporáneo. Dentro de estos

estilos generales encontramos una nueva subdivisión que serían los estilos específicos. En contemporáneo corresponderían a las distintas tendencias técnicas y coreográficas: *contact improvisation*, *Graham*, *Limón*, *release*, etc.

“Las diferencias entre los géneros no se hallan en los componentes de las coreografías, sino en las ideas y valores asociados (...). Los géneros, son cristalizaciones de conocimientos, creencias, ideas, técnicas, preferencias o valores específicos” (Hodgens, 1999b, p. 109). Por eso resulta interesante este estudio, porque no pretende, de ninguna manera, limitarse a un análisis formal, sino que de él pueden partir conclusiones y razones ideológicas muy interesantes. Aquel que disfruta viendo el equilibrio, orden y jerarquía social presentes en el ballet clásico es un espectador con un perfil muy diferente al que busca caos, incertidumbre, juego o azar. Esta sería una vía más por la que profundizar como futuras líneas de esta investigación.

2.2.4. Criterios de evaluación

Cada entorno social y cultural tiene sus propios valores, útiles y aplicables a la evaluación de la danza creada en y para ese entorno. Es decir, al ver una pieza de danza es preciso contextualizarla para poder apreciar bien su valor. Por ejemplo, no tendría ningún sentido valorar una danza ritual, según los criterios de las danzas escénicas (objeto de este estudio).

Los géneros y estilos, como hemos dicho antes, son cristalizaciones de los valores de una sociedad determinada y poseen implícitamente normas y criterios para distinguir el mérito de una obra de danza. Por ejemplo en el caso de las composiciones clásicas los valores perseguidos por el creador y apreciados por el público serían entre otros, la verticalidad, la jerarquía, la

simetría, el orden...etc. Una buena obra clásica tendrá por tanto esas características: “las normas y criterios del ballet clásico (las que se asocian con la verticalidad, el equilibrio, la simetría), establecen criterios específicos sobre lo que puede constituir una buena coreografía” (Hodgens, 1999a, p. 134).

Lo que se valora en ballet, difiere de lo que se valora en la danza moderna. Dentro de ésta, existen diferencias entre Europa y Norteamérica, e incluso dentro de un mismo lugar como Estados Unidos, entre coreógrafos como Graham y Cunningham. Puesto que ni su modo de crear, ni su intención ni su contexto son iguales, no pueden ser comparados frontalmente. Hay que valorar cada trabajo desde su prisma.

Hodgens añade que, aunque los valores concretos solo pueden identificarse en referencia a coreografías específicas, es posible generalizar y señalar las categorías de factores que nos permiten decir que una coreografía tiene mérito, que es buena o muy buena (o que no lo es).

Las valoraciones que hacen sobre una pieza de danza, espectadores e intérpretes pueden agruparse en tres categorías de valor interrelacionadas (Hodgens, 1999a):

- Valor en cuanto al propósito. A veces las coreografías tienen objetivos o propósitos que conseguir. Se valorará entonces si cumple o no y en qué grado, los propósitos que tenía la pieza.
- Valores experienciales. A menudo se valoran las piezas por las experiencias que engendran. Por ejemplo, si generan interés o placer o si descubren nuevos horizontes del pensamiento o la conciencia. En ambos casos, la consecución de propósitos y experiencias están

inextricablemente relacionadas con el modo de realización y por tanto, con el modo de composición coreográfica.

- Valores coreográficos e interpretativos. Éstos están relacionados con la elección y el tratamiento de la temática y la estructuración de la danza por un lado y con la calidad técnica e interpretativa de los bailarines por otro.

Las categorías de valor que establece este estudio son dos. Por un lado, dado que la danza contemporánea se desliga de la estructura narrativa y de la musical, una coreografía contemporánea tiene más valor, si tiene una estructura espacial determinada, es decir, si existe algún tipo de relación entre los componentes espaciales, o de éstos con los componentes de otro tipo. La elaboración de esta estructura espacial, influirá en la calidad de la obra percibida por el público. Por otra parte, pretendemos comprobar con nuestro sistema de análisis el grado de contemporaneidad de una pieza determinada en función de su distanciamiento de los cánones clásicos.

Según Hodgens (1999a), la afirmación “una danza es buena porque tiene una clara estructura rítmica y espacial” (p. 141), sólo es válida si se puede demostrar que el diseño se valora dentro de el contexto específico, y se trata de un valor significativo, es decir, la coreografía será buena porque tiene una clara estructura, sólo en aquel contexto en que se valore la estructura, por la razón que sea. ¿Se valora el diseño espacial en la danza escénica contemporánea del siglo XX y XXI? Para aclarar esta idea hagamos la misma reflexión fuera del ámbito de la danza. Cuando visitamos una ciudad, ¿influye en nuestra valoración de la ciudad el diseño espacial que provoca su arquitectura (Ilustración 25)? en un restaurante, ¿influye en nuestra



Ilustración 25. *Tokio* (2008). Foto: Marta Botana

apreciación el diseño de los platos y la arquitectura interior del espacio?, ¿nos da lo mismo tener cerca a la mesa de al lado que lejos? Las grandes empresas invierten grandes sumas de dinero en el diseño exclusivo de distintos elementos publicitarios, que van desde una web, a una campaña en televisión o una fotografía y todo eso dirigido a la captación del cliente con una imagen de empresa determinada. En la época que vivimos, gran parte de las ideas y valores son transmitidos a través de la imagen, por lo que podemos afirmar que su diseño es relevante. De la misma manera, creemos que el diseño espacial es muy determinante de la calidad de una obra coreográfica.

Por otro lado cualquier evaluación basada directamente en los componentes o estructuras de una coreografía pueden comprobarse simplemente viendo de nuevo la actuación o su notación. Por este motivo, podemos decir que el segundo criterio de evaluación de este trabajo, es comprobable de manera objetiva ya que nos basaremos en el análisis de coreografías tomadas en vídeo. De esta manera, se puede crear un punto de discusión y opinión sujeto a

críticas y modificaciones, que puede hacer del sistema desarrollado en este estudio una herramienta de análisis coreográfico ampliamente válida y reconocida.

2.3. Análisis del proceso creativo

Con esta sección nos proponemos un doble propósito. En primer lugar nos parece interesante exponer la complejidad del acto creativo de coreografiar, la paleta de posibilidades con que cuenta el coreógrafo antes de comenzar y la cantidad de elementos que son susceptibles de ser elegidos, priorizados, rechazados u obviados. Esto nos posibilita dirigirnos a un segundo propósito: situar el lugar que ocupa el espacio en este entramado de elementos que configuran una pieza de danza.

Comenzaremos por definir los principales componentes de la labor coreográfica: *idea*, *medio* y *tratamiento*. Después veremos la triple perspectiva en la que podemos posicionarnos en un estudio de análisis coreográfico como éste. Para esto recurriremos al ámbito de la *coreología* (Maletic, 1987), que se ocupa del estudio de la danza teatral, desde el punto de vista del coreógrafo, el bailarín y el espectador. Por último hablaremos de los principales conceptos de la *coréutica*, ciencia que estudia el espacio del bailarín, donde explicaremos ideas muy importantes para nuestro tema de estudio como la *kinesfera*, las *direcciones* del movimiento, los *modos* de *materializar* el *espacio*, el diseño del *entorno visual* y la *metáfora espacial*.

2.3.1. Los componentes: idea, medio y tratamiento

En esta subsección vamos a seguir a Valerie Preston-Dunlop y Ana Sanchez-Coldberg fundamentalmente, pues consideramos que su desarrollo del tema es de gran interés.

En el proceso de la creación coreográfica existen tres componentes de trabajo: idea, medio y tratamiento. Un evento de danza, siempre surge de la síntesis de esos tres elementos. Una pieza de danza, al igual que todo evento artístico debe partir de unas ideas que han de ser trasladadas a un medio para convertirse en una obra. Este medio no es pasivo, sino que sus características influyen en el acto creativo, tanto, que es capaz de moldear, modificar o redirigir el concepto o visión original (Preston-Dunlop y Sanchez-Coldberg, 2002).

En otras artes, el medio es un objeto inerte al servicio del artista y sus ideas, pero en danza el medio está vivo, puesto que uno de sus elementos es el bailarín. Esto hace de la labor del coreógrafo un proceso más abierto y rico pero también más cambiante e inestable, lo que aumenta su complejidad. Debe existir por tanto una capacidad enorme de adaptabilidad en cada uno de los componentes de trabajo a los demás. Hablamos por ejemplo de la influencia del medio en la idea del director. Existen distintas maneras de posicionar al bailarín y tener en cuenta su presencia en el proceso creativo de una pieza. La más tradicional es aquella que considera al bailarín fiel reflejo del coreógrafo, sin permitir que realice aportación personal alguna. Otros coreógrafos basan el éxito de su trabajo en la empatía creada entre espectador, intérprete y coreógrafo y lo tienen en cuenta desde el primer momento del proceso creativo.

Este tipo de artistas piensan que una idea impuesta por un sujeto al intérprete funciona peor que una compartida y reflexionada por éste con el director o el coreógrafo. El bailarín muestra mejor la idea del coreógrafo cuanto más participe de ella se sienta, ya que en última instancia es él quien la defiende ante el espectador con mayor o menor convicción, posibilitando por tanto una mayor o menor empatía con él (Botana, 2009). Surge en ese instante una “negociación” de las ideas del coreógrafo con uno de los elementos del medio, que dependiendo del coreógrafo es más o menos abierta para el bailarín.

Sin embargo, la posición del bailarín no es la única influencia del medio en la obra coreográfica. El espacio escénico, las posibilidades técnicas y el lenguaje del movimiento también pueden modificar las ideas y el tratamiento que de ellas se haga. Por ejemplo, en lo referente al espacio que es el tema que nos ocupa, es muy importante conocer la distancia y el punto de vista que tendrá el espectador para elegir el tipo de tratamiento que va a tener el tema. El movimiento que a una distancia de 10 m tiene mucha fuerza, a 35 m puede pasar inadvertido y viceversa. En las distancias cortas debemos tener cuidado con la sobre-actuación y en las grandes es difícil trabajar con sutilidad. Durante el montaje de una obra el creador tiene en mente todas estas perspectivas e ideas a un mismo tiempo y debe ir modelando unas en función de las otras, estableciendo sus prioridades. Debido a la gran influencia de unos elementos sobre el resto, una pieza ya montada debe pasar por un proceso de adaptación si se cambia alguno de sus componentes, como es el espacio de representación.

Hablamos a continuación de la idea que da origen a una coreografía y a aquellas ideas emergentes que aparecen durante el mismo proceso creativo y

que pasan a articular la estructura como parte fundamental de la misma. Estas ideas pueden ser de distinta naturaleza. Generalmente se acercan a una de estas grandes familias (Preston-Dunlop y Sanchez-Coldberg, 2002):

- Ideas narrativas, como la historia del *Lago de los Cisnes*. Son las más utilizadas en los ballets clásicos.
- Ideas de género, referentes al género artístico utilizado y a las características que lo hacen propio. Por ejemplo cambiar los códigos naturales del género de danza en que trabajan, como ha hecho William Forsythe con la danza clásica. En este caso el motor original es la confrontación de ideas a los códigos previstos sobre la manera de crear coreografía en un determinado género.
- Ideas culturales. Aunque la pieza coreográfica cuente una historia narrativa, se puede enfatizar en las leyes culturales que rigen el ambiente presentado en la coreografía. Así tenemos versiones de *Romeo y Julieta*, en las que pesa más la reacción de los protagonistas contra las convenciones sociales, que la historia en sí. El feminismo o la homofobia, son otras ideas utilizadas de manera recurrente en la danza actual como punto de vista de una pieza. Si estas ideas tienen más peso en la coreografía que la historia narrada, se trata de un trabajo basado en una idea cultural.
- El propio medio como idea. Un claro ejemplo es el trabajo de Merce Cunningham en aquellos ballets que conmonía en torno a la idea del tratamiento del espacio y el tiempo. Son trabajos en los que la prioridad es investigar sobre uno de los elementos básicos del medio.
- La percepción como idea. En estos casos la idea principal es influir en la

percepción del espectador. Un ejemplo sería cuando se cambia el punto de vista y el espectador observa a los bailarines en una posición diferente. Otras veces se cambia el entorno y se baila en la calle o cualquier otro lugar distinto del teatro, se utilizan medios tecnológicos para modificar el sistema perceptivo o simplemente se intenta que el público observe con una particular forma de atención.



Ilustración 26. *Dead dreams of monochrome men*, Lloyd Newson y David Hinton (1989). Foto: Eleni Leoussi.

Los grandes trabajos coreográficos tienen una o varias ideas que se perciben claramente, aunque sea de manera inconsciente, al presenciar la representación como espectador. En la coreografía *Dead Dreams of monochrome men* (Ilustración 26), convertida en película en 1990, el coreógrafo Lloyd Newson, toma como punto de partida la historia del asesino en serie Dennis Pilsen, para tratar el

tema de la homosexualidad. Más adelante profundiza en el tema de las relaciones con individuos del mismo sexo en la coreografía *To be straight with you* (Ilustración 32). La diferencia estriba en que en el primer caso el coreógrafo aborda el tema desde una idea narrativa y en el segundo caso se aproxima desde un enfoque más psicosocial. Newson, director de la compañía DV8 physical theatre suele trabajar sobre ideas de distinta procedencia en las que basa sus trabajos coreográficos, sea para cine, video-danza o escenario. Sea de la naturaleza que sea, la idea debe existir, aunque ésta fuera la *no*

representación de una idea, el vacío. En todo caso, el resultado final dependerá además de la elaboración de la misma, como en todo proceso creativo. El acto de crear pasa por diferentes fases, aunque no obligatoriamente ordenadas de la misma manera. Las fases son: incubación, iluminación, elaboración y exposición (Motos, 1999) y cada paso condiciona el acto creativo.

Decíamos que el segundo componente del trabajo coreográfico es el medio o *medium*. Con este término nos referimos al material del que la danza está hecha, los componentes esenciales (Preston-Dunlop, 1998). Para Preston-Dunlop y Sanchez-Coldberg (2002), existen cuatro hebras del medio de la danza: el movimiento, el bailarín, el sonido y el espacio (Ilustración 27).

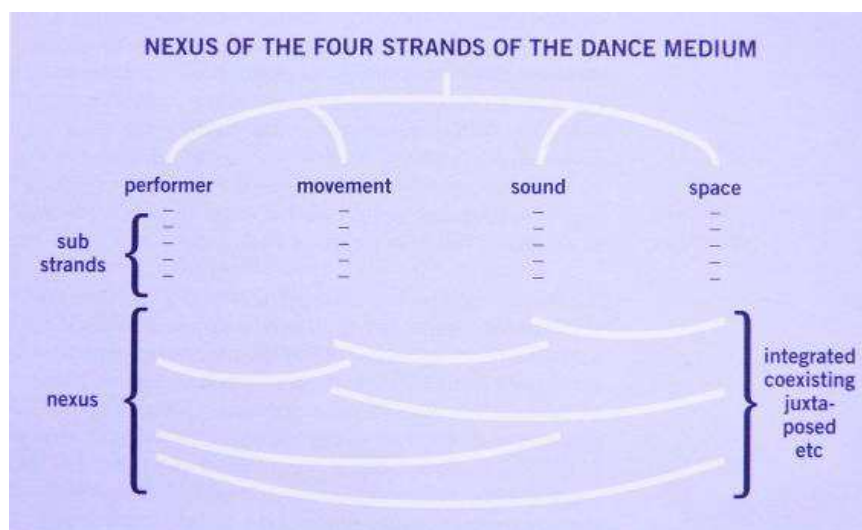


Ilustración 27. Hebras o componentes del medio de la danza y nexos que se establece entre ellas en la obra. (Preston-Dunlop y Sanchez-Coldberg, 2002, p. 43)

No todos los analistas están de acuerdo en esto. Álvarez (2008) considera que el tiempo debe ser otro de estos componentes esenciales, idea con la que estamos de acuerdo al considerar también que la danza es una disciplina artística en cuya creación, desarrollo y percepción el tiempo influye notablemente. Algo que recalcan las tres autoras es sin embargo la importancia

de los nexos entre las distintas hebras¹³, cuya existencia influye de manera determinante en el resto. Por ser el tema de este estudio nos centraremos principalmente en el espacio, sin perder de vista la importancia y el interés de los demás componentes.

Cualquier espacio elegido para bailar, será una elección que definirá el proceso y resultado del trabajo. En algunas ocasiones, el espacio es únicamente un contexto que puede variar sin que el trabajo pierda sentido. En este caso, según Preston-Dunlop (1998) el espacio no es parte del medio. Otras veces, se parte de un espacio determinado o incluso diseñado para el trabajo, de manera que es parte inextricable del mismo. Por ejemplo, en el video-danza, el espacio suele ser una parte significativa ya que precisamente este soporte permite trabajar en entornos muy distintos al escenario. El video-danza *Blush*, (Vandekeybus, 2005), no sería lo mismo de no haber sido rodada entre los paisajes paradisíacos de Córcega y los sórdidos subterráneos de Bruselas (Ilustración 28).



Ilustración 28. *Blush*, Win Vandekeybus (2005). Fotogramas del video-danza.

¹³ Traducido del término anglosajón *strands* que aparece en la figura adyacente.

La situación de los bailarines, la integración del espacio con los bailarines en acción o su co-existencia como partes autónomas, son decisiones esenciales. Hablaremos sobre el espacio de manera detallada a partir del punto siguiente, pero con referencia a estas afirmaciones de Preston-Dunlop, vamos a puntualizar una idea. Cuando la autora afirma que el espacio en ocasiones no es medio, se está refiriendo únicamente al entorno, al espacio escénico. Como veremos en el capítulo 3, en este estudio contemplamos otras parcelas del espacio, por ejemplo el más cercano al bailarín, su kinesfera. Esta parcela siempre está presente en la danza y su espacio siempre está diseñado por el bailarín al moverse o permanecer quieto, por lo tanto el espacio para nosotros (aunque no sea en toda su amplitud) siempre será medio de la danza. Para nosotros, además del lugar elegido para emplazar la representación “el espacio es el lienzo tridimensional en el que el bailarín crea una imagen dinámica.” (Blom y Chaplin, 1989, p. 31). El espacio por tanto no es solo el teatro o la calle, es el medio en el que nos movemos y un *continuo* del que no se puede escapar. Si pensamos en cómo nos movemos por el espacio, observamos que el rango de elecciones e incluso de límites nunca escapa a ese *continuum* espacial. “Es imposible ir del punto x al punto z sin pasar por todos los puntos que los separan. En música puedes saltar octavas, en el movimiento no” (Hutchinson-Guest, 1983, p. 13). Puedes crear la ilusión óptica de escapar a esta continuidad jugando con la iluminación, como ocurre en *Enemy in the figure* (Forsythe, 1990), pero es irreal. Álvarez (2008), hablando de las hebras del medio de la danza propuestas por Preston-Dunlop y Sánchez-Coldberg, establece una serie de opuestos: “movimiento/quietud, sonido/silencio, bailarín/proyección y espacio/oscuridad” (p. 6). La académica española es

cuidadosa y no se refiere a estos pares como opuestos exactamente, sino como extremos entre los que se sitúa el rango de posibilidades del creador, y es que en lo referente al espacio la oscuridad sólo anula la percepción del mismo, pero el elemento está ahí inevitablemente. En teatro existe la opción de crear la ilusión óptica de escapar a ese continuo a través de la iluminación. Un efecto que se utiliza en este sentido es el creado por la luz estroboscópica¹⁴, que genera la visualización del movimiento en fotogramas separados, como si de cine antiguo se tratase.

Existen distintas consignas que suelen ser utilizadas en clases de danza para que el bailarín sea consciente del espacio que le rodea. Una de las imágenes que suele ser utilizada por los maestros de danza contemporánea es la de estar moviéndose dentro de un tarro de miel para que el bailarín imprima al movimiento una densidad mayor y hacer así más visible el recorrido del cuerpo en el espacio. En otras ocasiones se trabaja el espacio entre dos cuerpos, con la tensión espacial que se crea entre ellos. Saburo Tesigawara¹⁵, coreógrafo japonés actual de la compañía de danza *Karas*, hace visible el espacio de manera recurrente y con diferentes recursos. Muestra la tensión espacial o la distancia a través de una goma entre dos bailarines (Ilustración 29), trabaja las figuras complementarias de un bailarín y una proyección (Ilustración 30) o directamente establece un diálogo espacial de cuerpo a cuerpo (Ilustración

¹⁴ Efecto de luz creado por un foco (estrobo) que dispara potentes ráfagas de luz intermitentes.

¹⁵ Nos dirigimos en este ejemplo de manera puntual a un autor del contexto asiático porque la sutil utilización que hace del espacio en su obra nos parece digna de mención a pesar de haber centrado nuestro estudio en el territorio occidental.

31). Volveremos al tema de manera más extensa en el capítulo 5, pero podemos afirmar que para nosotros el espacio es siempre medio de la danza aunque no lo sea en toda su extensión.



Ilustración 29. *Screams and whispers*, Saburo Tesigawara (2006). Foto: Bengt Wanselius.

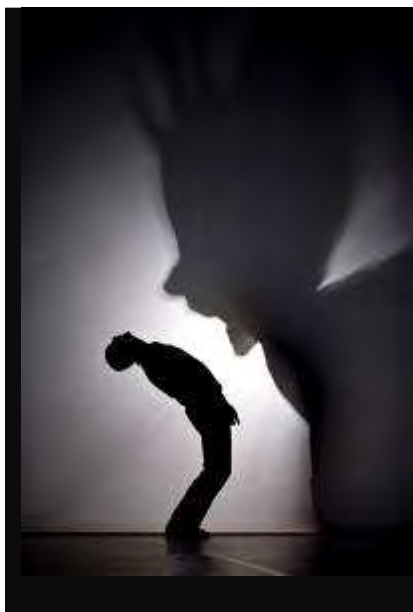


Ilustración 30. *Here to here*, Saburo Tesigawara (2006). Foto: Bengt Wanselius.

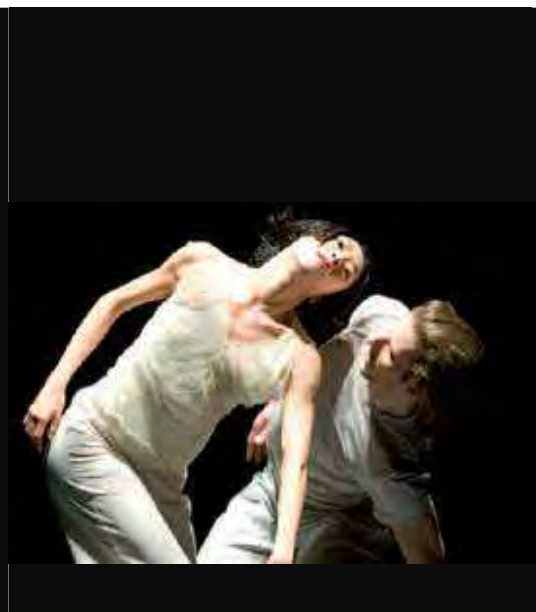


Ilustración 31. *Screams and whispers*, Saburo Tesigawara (2006). Foto: Bengt Wanselius.

Por último nos dirigimos al *tratamiento coreográfico*. Con esto nos referimos al conjunto de procedimientos utilizados por el equipo creativo para dar forma a la

idea original y a las ideas emergentes. De esta manera se crean trabajos con una identidad propia que puede ser individual, compartida por una escuela o convertirse incluso en un género concreto. Existen pasos previos al tratamiento coreográfico en sí, como el tratamiento del cuerpo del bailarín, que determinan en gran medida el tratamiento general de la idea. La *coreología* contempla distintas maneras de utilizar el cuerpo en la danza para que los bailarines encarnen físicamente las ideas. La forma de tratar el cuerpo del bailarín está directamente relacionada con el tratamiento coreográfico general. Los tratamientos del cuerpo más utilizados en la coreografía actual son el *embodiment* y la *corporeality* (Preston-Dunlop y Sanchez-Coldberg, 2002):

La personificación o encarnación (*embodiment*), es un proceso que da forma tangible a las ideas y en el cual surgen nuevas ideas también. En danza, esas ideas se funden con el movimiento y con el intérprete. Pero no solo con su cuerpo entendido como estructura muscular y ósea, sino también con el cuerpo vivido, respirando esa experiencia, otorgándole cierta intención al material de movimiento. Esto incluye la percepción de uno mismo en el espacio, la escucha del sonido propio y la conciencia kinestésica de crear y dominar el movimiento. El proceso de *embodying* tiene varios pasos. Por un lado está la personificación de la técnica, para lo cual es necesario que el bailarín se identifique con la cultura única de la técnica que realiza. La cultura del jazz es muy diferente a la de Cunningham, la del Bolshoi o la de la danza española. Una parcela de la mente del intérprete tiene en cuenta las prioridades que requiere cada técnica tales como la ropa, la actitud hacia el maestro, la implicación personal en el movimiento, la interpretación del mismo o la imitación de su forma. La actitud hacia el sonido, la sexualidad o el rol de la personalidad...todo importa a la

hora de encarnar una técnica de movimiento. Durante el proceso pedagógico el alumno se va identificando más con una técnica que con otra y en esto juega un papel importante la cultura de base de esa técnica concreta. En su vida profesional, el bailarín va a representar esa cultura determinada y es difícil estar en conflicto con los ideales que uno encarna como bailarín y convencer al espectador de lo contrario. En segundo lugar, tenemos el *embodiment* o encarnación del rol. Este es un proceso parecido al anterior, en el cual el bailarín tiene que asimilar lo que el coreógrafo demanda de él como intérprete y hacerlo físicamente visible en su cuerpo a través de un período emocional e intelectual de *embodiment*.

Corporeality: los géneros actuales de danza-teatro (encabezado por Pina Bausch) y el teatro físico, son los que focalizan su atención en la *corporeality*. Ésta, entiende el cuerpo humano como una entidad que es personal, social, emocional, animal, mineral, vegetal, sexual, biológica y psicológica, así como un agente de movimiento (Ilustración 32). Es un todo que tiene un contexto, un espacio, que es en sí mismo socio-personal, político, doméstico, abstracto, consciente, inconsciente, etc. El movimiento en este tipo de coreografías emerge de todo ese bagaje del ser humano.

género mientras el bailarín rompe el estereotipo y explora la complejidad del género. La bailarina se mueve en una estructura social jerárquica (...) El bailarín entrenado de modo clásico durante mucho tiempo, tiene problemas al trabajar con coreógrafos post-modernos, que exigen trabajar desde la *corporeality* (Preston-Dunlop y Sanchez-Coldberg, 2002, p. 10).

Las autoras entran aquí de lleno en una de las diferencias clave del método de trabajo clásico y el actual. En la metodología más tradicional, del cuerpo del bailarín se espera gran rendimiento técnico y ante el público exhibirá ese virtuosismo sin focalizar la atención en su propia realidad psicosocial. En el método contemporáneo, el bailarín necesita la capacidad de presentar a través del movimiento todo aquello que se le pida, pero no será su técnica lo único importante, también será necesaria una implicación personal.

Tras ver estas diferentes formas de utilizar el cuerpo del bailarín para la representación de unas ideas en coreografía, podemos hablar de los dos principales *tratamientos coreográficos* que predominan en la actualidad. Por un lado está el *tratamiento idiosincrásico* y por otro el *tratamiento teatral*. El primer caso, se trata de obras coreográficas que versan sobre las propias características de la danza. Podemos decir por tanto que asociado a este tratamiento de la idea, suele utilizarse el *embodiment* como tratamiento del cuerpo.

Es el caso de coreógrafos del siglo XX como Balanchine, Graham, Cunningham o Forsythe, que tratan en sus obras la propia cultura de la danza y su relación con la cultura social. Estos coreógrafos exploran la manera de cambiar lo que hasta su momento eran las normas inamovibles de la danza y en ocasiones, su acción en la danza tiene una repercusión que llega hasta la

sociedad. Su lema podría ser la conocida frase de Cunningham (1985): “El tema de la danza es la danza misma” (p. 139) (Ilustración 33).

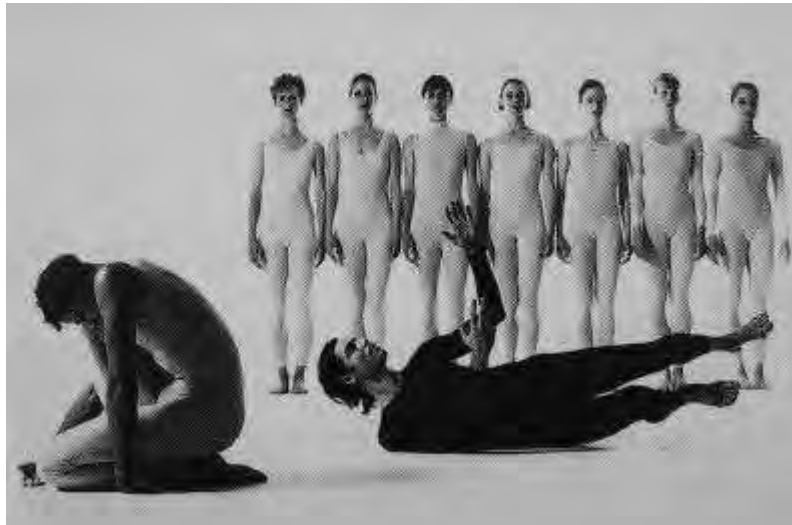


Ilustración 33. *Enter*, Merce Cunningham (1992). Foto: Geneviève Stephenson, París.

Por otro lado el *tratamiento teatral*, encabezado por Pina Bausch (Ilustración 34), tiene sus raíces en el expresionismo alemán y por lo tanto es descendiente de Rudolf Laban y Kurt Joos¹⁶. Sus dos máximas son la *corporeality* y el aquí y ahora o *living the moment of making*. Su visión del cuerpo es la de una entidad con realidad social y emocional, y con un sistema de comunicación que no se limita al lenguaje verbal. Su percepción es también diferente, las connotaciones de los cuerpos en escena se perciben sorteando la verbalización de las ideas.

La danza puede inducir una elevación, o al menos un estado de consciencia diferente de la que tenemos del mundo en nuestro práctico día a día...detrás de los eventos externos, el bailarín percibe otro mundo completamente distinto. Un olvidado paisaje escondido permanece allí en la tierra del silencio, el reino del alma...el sonido de la voz

¹⁶ Kurt Joos es el creador de la coreografía *La mesa verde* (1932) que se considera la primera obra de danza-teatro o *tanztheatre*.

humana y el movimiento del cuerpo humano, si lo usamos correctamente, es capaz por sí mismo, de acercarnos a vislumbrar esos mundos (Laban, 1975, pp. 89-90).

Laban creía en la existencia de dos mundos. El cotidiano, al que el llamaba “el espacio de la acción”, y un mundo invisible de orden superior, al que se refería como “el espacio del silencio”. La danza, tal y como él la entendía, es el flujo que conecta ambas realidades.

Pina Bausch va por un camino parecido cuando afirma que los seres humanos somos muy transparentes y que simplemente la forma de andar o la manera de llevar el cuello hacen visibles la forma de vivir de esa persona o la cantidad de cosas que le han pasado. A través del movimiento la realidad humana se hace visible para Bausch (Loney,



1984). El juego que Bausch realiza en sus creaciones con la realidad interna y externa de sus intérpretes le lleva a afirmar que nunca parte de cero, sino que el trabajo diario

Ilustración 34. *Café Müller*, Pina Bausch (1978). Foto: Guy Delahaye, Vizille.

de investigación les va llevando sobre lo que termina siendo el resultado final, nunca prediseñado.

Cada una de estas posibilidades de tratamiento establece una especie de compromiso con el espectador. Éste debe estar dispuesto a percibir de una manera determinada y la obra debe responder en cierta medida al compromiso que va gestando con el público desde el primer instante. Ante una propuesta de danza-teatro, el espectador espera que el movimiento y el resto de elementos escénicos evoquen algo referente a todos los significados y pliegues del cuerpo que hemos referido anteriormente al explicar la *corporeality*. En este caso el laborioso trabajo del coreógrafo es transmitir todas aquellas ideas de manera plástica por medio del lenguaje coreográfico. Cuando esto se consigue el resultado es ampliamente gratificante para público e intérpretes, ya que la comunicación es muy rica en contenido. Sin embargo cuando la danza-teatro carece de significados o estos no llegan al público su percepción resulta muy desconcertante, puesto que parece estar más “vacía” que aquella que se presenta directamente como propuesta de *embodiment* de una o varias ideas menos narrativas. De la misma manera ésta puede provocar incompreensión en el público, si en el desarrollo de la coreografía no se percibe idea alguna más allá del movimiento por movimiento como si de una clase de técnica se tratase. El problema que existe en algunos coreógrafos nóveles al utilizar elementos o ideas de otras obras, es precisamente éste. Para que funcionen como coreografía los elementos deben estar debidamente conectados y justificados al servicio de una idea principal, pues si no, no serán más que un mal plagio de ideas deshilachadas. Con frecuencia ni siquiera se copia de la idea sino simplemente su “carcasa”, quedando en evidencia la capacidad de análisis del

creador como tal. Cualquiera de las propuestas debe alcanzar las expectativas que crea en el espectador durante los primeros momentos de la obra o incluso desde el programa de mano, la crítica u otra serie de información previa a la asistencia de la representación.

Durante este apartado, hemos ido adoptando la posición del coreógrafo, el bailarín y el espectador para hablar de la coreografía y es que solamente adoptando este triple enfoque podremos acercarnos a la comprensión del complejo mundo de la danza teatral.

2.3.2. Perspectiva de la coreología

La *Coreología*, como ya hemos explicado anteriormente, como término general se refiere al estudio académico de la danza. El término fue introducido por primera vez por Rudolf Laban en 1926 en el currículo de su Instituto Coreográfico (Maletic, 1987). Desde entonces hasta la época actual, la danza se ha expandido a través de distintos géneros y estilos: ballet, danza moderna, danza postmoderna, danza teatro, *performance art*, teatro físico, etcétera. Así mismo, la coreología se ha desarrollado y fragmentado en áreas especializadas para el estudio de las necesidades específicas que han ido surgiendo:

Notación y reconstrucción escrita (Benesh, 1969; Hutchinson, 1970; Knust, 1979; Marion, 1990), etnocoreología, para el estudio de las danzas y su particular etnia (Lange, 1980, 1984; Van Zile, 2001), arqueocoreología, para la investigación y recuperación de danzas perdidas (Hodson, 1996; Liu, 1986) y los estudios *coreológicos* para el estudio académico de la danza como práctica teatral (Preston-Dunlop y Sanchez-Coldberg, 2002, p. 2).

¿Podemos decir que nuestra investigación pertenece al ámbito de la coreología? La *coreología*, sitúa el estudio de la danza en el ámbito de la representación teatral, lo que hace relevante su punto de vista para nuestro

estudio. Es decir, su objeto de estudio, como el nuestro, se refiere a aquellas representaciones que operan en un marco teatral, organizado por unos códigos teatrales, sean representadas en un teatro, en un espacio urbano o en el ciberespacio. Una de las manifestaciones dancísticas que operan en este sentido es la danza teatro, pero de ninguna manera podemos decir que es la única. Allí donde se establezca un compromiso, una cita entre un grupo de gente que actúa y otro que mira, escucha y/o interactúa, en un espacio definido, existe un *potencial performativo*¹⁷. Cuando esto ocurre, el marco teatral y los códigos teatrales dominan tanto la producción como la percepción de la acción desarrollada. El marco teatral establece la parte física de una representación, en la que unas personas presentes (aunque hoy se acompaña mucho de presencia virtual), montan un trabajo con la intención de que otra gente lo vea y responda a él *in situ*. Esto también provoca que la representación habite un lugar separado de lo mundano. Es parte del juego establecido entre intérpretes y espectadores penetrar en esa otra realidad, en la que unos producen y otros son susceptibles de ser motivados, activados, provocados, deleitados, etc. (Preston-Dunlop y Sanchez-Coldberg, 2002). Estas condiciones especiales que se producen en el ámbito específico de la danza pensada y construida para la representación teatral, hacen que nuestro objeto de estudio quede delimitado y separado de otras aplicaciones de la danza. Podríamos afirmar por tanto, que el nuestro es un estudio coreológico puesto que analiza el objeto de estudio al que la coreología se dirige, pero ¿adopta la coreología un punto de vista especial sobre su objeto de estudio?

¹⁷ Traducido de *performative potencial* (Preston-Dunlop y Sanchez-Coldberg, 2002, p. 3)

Tradicionalmente, se establece que el bailarín es el *performer* (no crea, no percibe), el coreógrafo crea (no se mueve, no es espectador) y el espectador ve la obra sin entrar ni en el proceso creativo ni en un proceso de percepción activa. La danza contemporánea no se ajusta estrictamente siempre a ese modelo. Ya Merce Cunningham y Martha Graham experimentan con el material coreográfico en su cuerpo, Ohad Naharin intercambia el rol espectador-performer en sus espectáculos y gran número de coreógrafos contemporáneos piden a los bailarines colaborar en el proceso creativo ofreciendo material que ellos modelan, aumentan o dejan desaparecer. La perspectiva coreológica se apoya en la teoría de la danza que focaliza sus estudios en la figura del creador, del intérprete y/o el espectador. Este enfoque propone una triple perspectiva que examina la interrelación de las tres posiciones, dando por hecho que la danza, como el teatro y otras formas de performance tiene su medio en cuerpos vividos e intencionados, que piensan, que sienten. Es en este punto en el que la coreología se distancia de los ya establecidos estudios culturales, de género y de análisis de movimiento (basados en Laban), y empieza a crear sus propios métodos de análisis y comprensión. El planteamiento de la triple perspectiva es ineludible para el estudio ante el que nos encontramos. En el *Análisis del espacio en la danza teatral* no podemos limitarnos a uno de los enfoques. Se aprecia continuamente la necesidad de observar y analizar desde los tres puntos de vista: creación, interpretación y apreciación. En principio partiremos de la perspectiva del coreógrafo, pero iremos adoptando los roles de público y bailarín siempre que lo consideremos interesante, por lo que podemos sostener que nuestro estudio pertenece al ámbito de la *coreología*.

2.3.3. Perspectiva de la coréutica

Coréutica (*choreutics*) es el estudio de la armonía del espacio y la forma, así como la manera en la que estos elementos se materializan a través del movimiento (Preston-Dunlop, 1984). Laban, pionero de este concepto, publicó su libro *Choreutics* en 1966 en el que desarrolla un estudio del movimiento y su diseño en el espacio. Lejos de ser un sistema de leyes al que adherirse, la coréutica muestra una serie de posibilidades de relación espacial. Laban dibujaba las formas según su propio criterio, época y estilo. De esta manera deben ser aplicadas las ideas desarrolladas por la coréutica, desde el estilo de cada uno. Laban diseña estas formas y le da nombres como *escala dimensional*, *escala diagonal*, *anillos*, *escala diametral*, *ejes*, *ecuadores*, *caminos periféricos*... las formas diseñadas por Laban consisten en mezclas cada vez más complejas de los principios básicos de la coréutica que explicamos en este punto. Los *anillos*, por ejemplo, son una serie de unidades coréuticas que vuelven al punto de partida formando un triángulo, pentágono, hexágono o un círculo en su trayecto. Algunas son denominadas *formas estables*, que son aquellas que tienen contenido unidimensional, horizontal o vertical, y tienden a mantener al bailarín en equilibrio. Por otro lado están las *formas inestables*, aquellas que llevan al bailarín a trabajar fuera de eje y a continuos desequilibrios. Laban comienza a desarrollar un sistema de movimiento que se basa en el diseño espacial de una serie de formas. Si pensamos en que el desarrollo de estas formas se produce en una época en que el estudio académico de la danza se encontraba únicamente en las clases de ballet, seremos conscientes de la puerta que Rudolf Laban estaba abriendo con sus estudios a las nuevas formas de danza. Sucesores suyos como Valerie

Preston-Dunlop, han desarrollado sus teorías haciéndolas mucho más accesibles para los estudiantes de danza actuales (Adshead et al., 1999b).

Este es el campo que domina la coréutica:

El espacio es un vacío amorfo hasta que se le dan fronteras, se emplazan en él las personas y los objetos. Entonces comienza a tener propiedades, como anchura y profundidad, paredes y espacios abiertos, primer plano y fondo. El cuerpo en el espacio es el elemento escultural básico de la coreografía. Los cuerpos están en el espacio y se mueven a través de él, con unas dimensiones que transforman el vacío en un espacio concreto. Para que los cuerpos sean parte de una coreografía deben ser diseñados, deben tomar propiedades espaciales como horizontal y vertical, curva y recta, hueco y sólido, dirección y foco. Ésta es la materia de la coréutica (Preston-Dunlop, 1998, p. 121).

Los bailarines dan vida al espacio, transformándolo en algo dotado de significado y expresión. El éxito de esta empresa depende en gran parte del bailarín. Hay una diferencia sustancial entre el bailarín que siente su cuerpo moverse sin más, y el que tiene la sensación de moverse en el espacio y con el espacio. Una vez que el bailarín domina su conciencia espacial surge a su alrededor un área de tensiones. Entonces, el espectador, incluso de manera inconsciente, percibe las líneas virtuales que aparecen alrededor del bailarín, producidas por su movimiento, y ve un movimiento limpio, definido. “Es primordial para el bailarín, saber orientarse en el espacio y percibir la red de diagramas fácilmente” (Preston-Dunlop, 1984, p. 17). El primer paso para saber utilizar la coréutica es el conocimiento y manejo práctico de una serie de conceptos como los que explicamos a continuación.

Con el término *kinesfera* se denomina, como hemos dicho en el capítulo dedicado a Rudolf Laban, a la esfera virtual que rodea al bailarín, en la cual se desarrolla el movimiento. Esta esfera recibe otros nombres según la ciencia que la estudie. Así, los psicólogos lo llaman espacio personal, un dominio

personal que pertenece al individuo, tanto como su propio cuerpo. En términos de sociología, es un territorio que puede ser defendido de invasiones, o compartido por invitación. *Kinesfera* es el concepto que maneja la kinesiología o ciencia del movimiento, y por tanto, tiene implicaciones motrices. En ella, podemos hablar de ejes, planos, volúmenes, espirales...etc. Cada kinesfera es un territorio aislado del espacio general, que acompaña al bailarín vaya donde vaya. Kinesfera y bailarín tienen un mismo centro, desde el que sale la energía a través del movimiento y el foco (lugar hacia el que se dirige la atención principal; generalmente se refiere a la dirección de la mirada). Empecemos a crear el mapa de la kinesfera:

En primer lugar, la coréutica habla de unas direcciones principales. La energía, el movimiento, puede ir en cualquier dirección pero existen unas vías prioritarias que coinciden con los ejes anatómicos (primer mapa de la kinesfera):

- vertical, del cual depende el equilibrio. Vectores arriba-abajo.
- anteroposterior, del que depende la sensación de avance y retroceso, frente y espalda. Vectores delante-detrás.
- transversal, del que depende la sensación de simetría y la lateralidad. Vectores izquierda-derecha.

Surgen así las seis *direcciones primarias*.

Uniendo por pares los ejes de movimiento, surgen los tres planos fundamentales:

- sagital, que divide el cuerpo en dos mitades derecha e izquierda
- frontal, que divide el cuerpo en mitad anterior y posterior

- transversal, que divide el cuerpo en mitad superior y mitad inferior.

En segundo lugar, delimitaremos las *direcciones diametrales*. Cruzando los planos existentes entre los principales (a 45° de cada uno) obtenemos doce vectores nuevos, correspondientes en la kinesfera a las direcciones secundarias. Surgen cuatro direcciones nuevas inscritas en cada uno de los tres planos principales:

- Sagital: delante-arriba, delante-abajo, detrás-arriba, detrás-abajo.
- Frontal: derecha-arriba, derecha-abajo, izquierda-arriba, izquierda-abajo.
- Transversal: delante-derecha, delante-izquierda, detrás-derecha, detrás-izquierda.

Estas direcciones denominadas diametrales forman el segundo mapa de la kinesfera.

Direcciones diagonales. Existe un tercer mapa, formado por lo que en geometría se llaman las dobles diagonales, cuyos polos son las ocho esquinas de una habitación. El bailarín debe situar estas direcciones de referencia en el punto de la superficie de la kinesfera en que estas diagonales la cortan. Estas diagonales, ocho vectores más, llevan aún más hacia el desequilibrio.

Sumando los vectores de los tres mapas de la kinesfera mas el centro del bailarín, obtenemos los 27 puntos del famoso cubo de Rudolf Laban (ilustración 35). Retomamos el esquema del cubo que mostramos anteriormente con 12 vectores, esta vez mostrando las 27 direcciones.

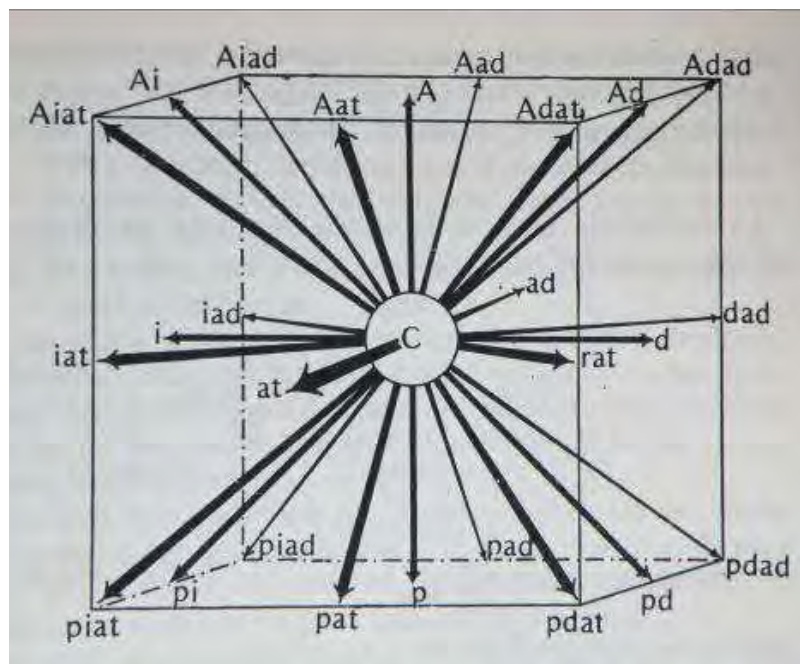


Ilustración 35. Orientación espacial en el cubo de Laban con sus 27 puntos principales: 26 direcciones y el centro (Laban, 1978, p. 44)



Ilustración 36. *Lago de los cisnes*, Maruis Petipa y Lev Ivanov (1895). Foto: Jesús Robisco.

Una vez conocidas las propiedades del espacio, su diseño es cuestión de elecciones. El ballet clásico, utiliza las direcciones primarias para establecer sus posiciones, y, a partir de ahí, crear su movimiento, es por tanto bastante estable y simétrico (Ilustración 36). Los pioneros de la danza moderna a partir de principios del siglo XX, empiezan a explorar nuevas direcciones para ampliar o

cuestionar las direcciones estables del ballet e investigan con diseños curvos,

diagonales, espirales...etc. Graham, Humphrey y Wigman son claros ejemplos de ello. Hoy la coréutica ha evolucionado, y podemos ver trabajos muy complejos, que aplican y desarrollan las teorías de Laban, como la obra de William Forsythe. Este creador desarrolla, desdobra y multiplica las posibilidades de aplicación del trabajo de Laban. Se puede ver gran parte de su investigación sobre el espacio en el CD interactivo *Improvisation technologies* (Forsythe, 2003). Martha Graham, hace una muestra clara de trabajo espacial asociado al carácter en *Diversion of Angels* (Graham, 1948). Tres solos femeninos, cada una en una personalidad diferente experimentando el amor, tienen asignado un material espacial como leitmotiv: Withe Girl, usa las verticales y horizontales; Red Girl, las oblicuas, cerca del desequilibrio; Yellow Girl, las diagonales, fugazmente. Cada forma coréutica, habla de la personalidad de cada una. La primera, correcta y calmada, la segunda, dinámica y apasionada y la tercera, que juega y flirtea.

Insistimos: conociendo el espacio, su diseño es cuestión de elecciones pero sin estudiarlas de manera consciente, se corre el peligro de recurrir constantemente a las mismas opciones. El hombre es un animal de costumbres y rutinas, también en la libertad creativa. Cuando en una clase de educación física se propone a un grupo de niños correr por un espacio libremente, normalmente terminan corriendo en círculo. Para romper, para innovar, dejarse llevar no es la única opción, es necesario también analizar y estudiar. El conocimiento del espacio, no sólo enriquece la calidad del movimiento, sino que tiene un potencial expresivo indiscutible (Preston-Dunlop, 1998).

Formas espaciales reales y virtuales. Además de estas vías de movimiento, existen otras propiedades en la kinesfera, que son las referentes al espacio

imaginario, al dibujo que deja el movimiento del bailarín en el aire. La imaginación espacial es una habilidad difícil de alcanzar para algunas personas. Se trata de ver, no sólo una mano moviéndose, sino también la línea que ésta va dejando a su paso. En el caso del bailarín, es la capacidad de imaginar esa línea antes de que aparezca y crear esa imagen para el espectador. Además de estructurar el espacio a través del código labaniano, la coreútica establece unos modos de materializar el espacio. Los *modos de materializar* el espacio (Mm), son las herramientas que el bailarín tiene para trazar el espacio y así hacerlo visible para el espectador. Hay cuatro Mm (Preston-Dunlop, 1998)

- Diseño corporal. Es la línea o curva en la que se coloca el propio cuerpo del bailarín. Es un brazo estirado, mostrando una recta, o redondeado, diseñando una curva (Ilustración 37).
- Tensión espacial. Es la línea imaginaria que relaciona dos puntos. Estos puntos pueden ser: del mismo cuerpo, de dos cuerpos distintos, o un punto del cuerpo y uno del suelo.



Ilustración 37. *Akathisie*, Nicolas Paul. (2003). Foto: Jesús Robisco.

- Progresión espacial. Son las líneas y curvas virtuales que el bailarín traza

en el espacio al moverse. Es la intención del bailarín la que hace visibles dichas líneas de progresión para el espectador. La percepción de este modo de materializar el espacio, depende también de la intención coreográfica, lo que a su vez depende del estilo, por ejemplo: en clásico se dibuja con las piernas y los brazos, pero el trazo virtual está supeditado a la correcta colocación del cuerpo, por lo que la línea dependerá en gran medida de la amplitud articular del ejecutante. En contemporáneo se puede romper la colocación en favor de dibujar ese círculo en su máxima amplitud. Podemos afirmar por tanto, que en ocasiones para un coreógrafo contemporáneo tiene más importancia la progresión espacial que el diseño corporal, contrariamente a lo que ocurre en la técnica clásica en la que la colocación es primordial.

- Proyección espacial. Es la línea virtual que aparece a continuación de algún segmento corporal, cuando el bailarín consigue proyectar la energía más allá de su cuerpo. Aparece cuando la energía no para en la punta de los dedos sino que prolonga la línea de los mismos.

A modo de resumen de este apartado, recurrimos de nuevo a la mayor teórica actual en materia de coreutica, con la que estamos de acuerdo en lo siguiente: la dirección implica formalidad, pero es también una fuerte referencia sobre la que apoyarse para crear. “Como bailarín, el conocimiento de la coreutica te da la oportunidad de complementar espacialmente las intenciones rítmicas, dinámicas y dramáticas” (Preston-Dunlop, 1998, p. 127). Y añadimos que, en nuestra opinión, las estructuras espaciales facilitan la percepción del espectador que, dada la naturaleza efímera del movimiento, suele perderse

parte del trabajo cuando éste no se soporta en ningún esquema, ya sea espacial, temporal o tenga algún tipo de lógica interna en su composición.

Como hemos dicho antes, una vez conocidas las propiedades del espacio, su diseño es cuestión de elecciones. Las elecciones del coreógrafo en cuanto al diseño de la kinesfera, determinan en gran parte la calidad y el estilo coreográfico de la pieza. Nuestra herramienta de análisis, permite establecer un criterio de evaluación en cuanto a la riqueza de la composición espacial de una coreografía, e incluso distinguir entre estilos o tendencias más tradicionales o vanguardistas. Esto es observable, como describiremos en el punto 2.4, desde el diseño espacial de la kinesfera.

2.4. El diseño espacial, perspectiva del coreógrafo

Nos proponemos en este apartado definir el punto de vista del coreógrafo, que será el que predomine en nuestro estudio, aunque como hemos dicho anteriormente, adoptaremos el de bailarín y/o espectador cada vez que lo creamos oportuno por la retroalimentación de esta triple perspectiva. De momento vamos a estudiar el papel que juega este sujeto en el proceso coreográfico y cuáles son sus responsabilidades en cuanto al área de la coreografía que nos proponemos estudiar en esta investigación, es decir, el espacio. El coreógrafo es, en cuanto al espacio de una coreografía, el responsable del diseño espacial de una obra en toda su amplitud. Para comenzar a estudiar el área de trabajo del coreógrafo, la dividimos en dos parcelas generales que no sólo afectan al componente espacial, pero sí lo incluyen:

- diseño del movimiento, que implica tanto el espacio de la kinesfera, propio de un solo bailarín como el espacio de grupo, en el participa más de un bailarín.
- diseño del entorno visual, que se refiere al resto de los elementos que conforman la escena, como iluminación, escenografía, espacio escénico...etc.

Ambas parcelas definen el estilo coreográfico, pero el lugar elegido para la representación, suele ser a priori muy determinante. Así el público habitual de la danza contemporánea



Ilustración 38. Sala Cuarta Pared Madrid (2005), durante una actuación de Provisional Danza¹⁸, su compañía residente. Foto: Jesús Robisco.

en Madrid, suele visitar las salas alternativas¹⁹ como la sala Pradillo, la Cuarta

¹⁸ Provisional Danza, es una de las compañías de danza contemporánea más sólidas de España. Desde su creación en 1987, es dirigida por Carmen Werner (premio nacional de danza 2007) y subvencionada por la Comunidad de Madrid y el Ministerio de Cultura desde los años 94 y 98 respectivamente.

¹⁹ Las salas alternativas son espacios de exhibición, creación, producción y encuentro de un teatro de contenido, de estética y de organización del trabajo que se apoya en el respeto por la libertad creativa, tanto en los procesos como en el resultado, en el cuestionamiento de lo convencional y en la búsqueda de nuevos lenguajes interpretativos. Espacios artísticos donde se apuesta por la creatividad y no por el puro rendimiento económico, constituyen el motor

Pared (Ilustración 38) o la sala Mirador. La disposición espacial de estas salas es atípica, situando al espectador por lo general más cerca del intérprete y con un punto de vista algo elevado sobre el nivel del suelo. Es en estas salas donde habitualmente se programan espectáculos de esta índole. La elección del espacio escénico se convierte por tanto, en un primer elemento de comunicación entre programadores, artistas y espectadores.

Aunque algunas de las responsabilidades de las que vamos a hablar en este capítulo corresponderían en realidad al director artístico y no al coreógrafo, en general en el mundo de la danza es una misma persona la que aúna ambos cargos. Por este motivo en adelante hablaremos del coreógrafo refiriéndonos en general a la figura directiva del proceso creativo.

2.4.1. Diseño del movimiento en los espacios personal y general

Los elementos básicos del diseño del movimiento son la curva y la recta. Estos dos elementos aparecen geométricamente en el material coreográfico, como contenido del espacio abstracto. Se pueden apreciar tanto en el espacio personal como en el general. Podemos observarlos:

- en los cuerpos individualmente, en las posturas, gestos y movimientos que se desarrollan dentro de cada kinesfera (espacio personal),
- en las trayectorias de desplazamiento, tanto individuales como grupales, por lo que entramos con esto en el espacio general,

fundamental de la agitación y la investigación teatral en nuestro país ("Red de teatros alternativos", 2009)

- y en los diseños de grupo, distribución de los bailarines en el espacio y la relación entre unos y otros.

La unidad básica de diseño es por tanto la agrupación espacial del movimiento en curvas y rectas. Este diseño curvo o recto que caracteriza el movimiento, se apoya en la estética para llegar al público. De acuerdo con su visión artística, el coreógrafo al tomar sus decisiones, va perfilando la estética de la obra que está creando. Coreógrafos como Nacho Duato, Jiry Kylian o Tony Fabre, suelen crear en sus coreografías imágenes en las que dibujan líneas curvas y rectas con sus bailarines (Ilustración 39).

William Forsythe, utiliza estos diseños con otro énfasis. El creador, uniendo una línea (curva o recta) detrás de otra, descritas por distintas partes del cuerpo, provoca en el bailarín increíbles



Ilustración 39. *Sous le soleil*, Tony Fabre (2005). Foto: Jesús Robisco.

contorsiones geométricas. Surge así un movimiento nuevo y sorprendente cada vez porque introduce distintas variables: cambia el punto desde el que se inicia el movimiento, el plano del dibujo, el foco de atención, la calidad y cantidad de energía, etc. Descentraliza los grupos y diseña imágenes continuas, que surgen del movimiento personal y grupal en complejas redes de relaciones.

Estas decisiones de diseño, no solo afectan a la forma de la pieza, sino que influyen constantemente en el contenido comunicativo de la misma. El diseño espacial comunica. Por ejemplo, oponer dos líneas rectas de bailarines enfrentados uno a uno se entiende como una situación de relación de un grupo con otro bailarín a bailarín, cuesta poco imaginar que de esta situación puede surgir algún tipo de diálogo o enfrentamiento. En cambio, si en estas dos líneas rectas la orientación de todos los intérpretes es la misma, no se prevé tal situación de enfrentamiento y se entiende a todo el grupo como una unidad. Si estas dos líneas fueran además desplazándose con trayectorias curvas evocaría algún tipo de evolución de la situación, en lugar de generar conflicto como ocurría con las dos líneas rectas estáticamente enfrentadas. La simetría y asimetría, el orden/desorden, el movimiento y la quietud, conllevan un significado. Una organización compleja y fragmentada, no dice lo mismo que la unificación de componentes y un diseño estable, no inspira lo mismo que uno desequilibrado. Las líneas corporales pueden ser diseñadas con intenciones diferentes. Los cuerpos de los bailarines, tienen connotaciones diferentes según su forma. La metáfora está en la visión artística del coreógrafo, en lo que estos diseños le inspiren y en lo que él quiera mostrar. Retomamos la cita que utilizábamos en la introducción, en la que Rudolf Arnheim relaciona la forma geométrica y el contenido de una fotografía. En el libro *Poéticas del espacio*, Arnheim afirma que una de las principales herramientas de contenido de la fotografía es precisamente el contrapunto, entre otras de índole también espacial. Y es que “las relaciones espaciales, contienen metáforas fundamentales” (Arnheim, 2002, p. 34). Y habla por ejemplo, de la distancia. ¿No es diferente algo que está totalmente abigarrado, de algo que está

claramente distanciado? Aparecer en solitario, con espacio alrededor suele ser sinónimo de poder, libertad y distinción de la clase alta, pero también es sinónimo de soledad y privaciones. Arriba y abajo, ascender o descender, la rectitud y lo desviado, la aproximación, las líneas divisorias, lo estable y lo estabilizador frente a lo desequilibrado, el desplazamiento en dirección contraria o a favor de la corriente, la integración o la expulsión, son muestras del dramatismo de que está cargado el espacio. Como Arnheim en el campo de la fotografía, numerosos autores (Blom y Chaplin, 1989; Humphrey, 1965; Hutchinson, 1983; Libeskind, 1999) han escrito sobre los significados que para ellos conlleva el dibujo de una sencilla línea en el espacio a través del movimiento.

Blom y Chaplin (1989) hacen una traducción de las principales líneas espaciales de diseño corporal. Para ellos, cuanto más te alejas de la



Ilustración 40. *Prototype hero*, Jacopo Godani (2005). Foto: Jesús Robisco.

verticalidad mayor es la tensión que se crea con el movimiento: la vertical es igual a estable; diagonal significa desequilibrio e inseguridad; con la horizontalidad vuelve la sensación de estabilidad, pero de naturaleza menos activa que aquel movimiento asociado a la verticalidad (Ilustración 40). Para Laban por otra parte, el espacio tenía tanta influencia que diferenciaba a sus bailarines por la tendencia de éstos a moverse en uno u otro nivel espacial.

Para él el bailarín podía ser bajo, medio o alto, según el nivel de altura que más utilizaran en su movimiento (Blom y Chaplin, 1989): el bailarín bajo (*Low Dancer*) es un bailarín agarrado a la tierra, con fuerte sensación de gravedad. Su movimiento será más fuerte e impulsivo que el del bailarín alto (*High dancer*). Por otro lado el bailarín medio (*Middle Dancer*), es un bailarín que trabaja el espacio de transición de uno a otro. En él predomina el movimiento frente al estatismo y la situación de estar sobre el suelo, más que fuera o dentro de él. El bailarín alto es el bailarín de ballet por excelencia. Aunque la imagen sea la de un cuerpo ingravido y relajado, su movimiento conlleva mayor tensión y esfuerzo para conseguir la sensación de salir continuamente del suelo desafiando la gravedad. Como cualquier bailarín sabe, esa ilusión parte precisamente de una buena utilización del suelo como palanca de despegue.

Otra de las interpretaciones que queremos recoger, es la de la autora Ann Hutsinson-Guest²⁰. En su libro de aproximación al estudio del movimiento y la danza, la autora realiza otra interpretación sobre el significado de una forma espacial, esta vez, refiriéndose a la trayectoria de una línea. Según ella,

La línea recta es espacialmente económica, y suele ser también económica en el tiempo. Viajar en línea recta suele expresar propósito; suele haber una intención clara, un objetivo, un destino claro que alcanzar. En las líneas circulares o curvas, hay una mayor indulgencia en el uso del espacio; el tiempo no suele ser importante (Hutchinson-Guest, 1983, p. 21).

²⁰ Ann Hutchinson Guest es reconocida internacionalmente como experta en notación Laban, cofundadora del Dance Notation Bureau en Nueva York y el Language of Dance Centre en Londres.

Como hemos visto, las personas vinculadas a la danza, sean coreógrafos, analistas o profesores, aportan multitud de interpretaciones sobre lo que para ellos significan o expresan los infinitos diseños espaciales del movimiento. El coreógrafo encuentra en el espacio una potente herramienta comunicativa.

2.4.2. Diseño del entorno visual

El segundo área de trabajo del coreógrafo o el director artístico si lo hubiera, se refiere a los elementos que rodean al movimiento en sí. El escenario es visto por algunos autores como una máquina o como la arquitectura de la performance (Baugh, 2005). El espacio que ocupa la danza se transforma gracias a los elementos de diseño del espacio, en el lugar ficticio en el que se desarrolla la acción. La luz, la escenografía, los elementos de la maquinaria vistos y ocultos, el teatro, calle o sala en que se representa la obra, etc. Todos estos elementos van a envolver al movimiento propiamente dicho. El visionario arquitecto Adolphe Appia (1862-1928) vio ya en el siglo XIX, que el término *creación* en el teatro, conlleva la síntesis del espacio, la luz y la performance desarrollada por una visión total y personal. Appia sabía que la cohesión de todos estos elementos es imprescindible para el resultado exitoso de una obra teatral. Por otra parte, el arquitecto y escenógrafo Josef Svoboda (1920-2002) usó exactamente las mismas palabras en 1973 para definir sus propios trabajos. En 1911 Appia experimentaba con el espacio, la luz y la forma humana, mientras el famoso empresario ruso Sergui Diaguilev (1872-1929) invitaba a pintores de la talla de Picasso, Matisse y Miró, y compositores como Satie, Falla o Debussy, a colaborar en sus producciones teatrales. La conocida obra *Ballet Parade* (1917) de la compañía de danza de los *Ballets Rusos* es un

buen ejemplo de este tipo de obras colectivas. En ella, bajo la atenta mirada de Diaguilev colaboraron Erik Satie (música), Pablo Picasso (vestuario y decorados), Jean Cocteau (argumento) y Léonide Massine (coreografía) (Ilustración 41). Sus increíbles síntesis de color, música y movimiento entusiasmaron al público. Estas colaboraciones artísticas entre compositores, pintores y coreógrafos poseían un impacto sensual no-verbal impresionante en los espectadores (Oddey y White, 2006, p. 25).



Ilustración 41. *Ballet Parade*, Léonide Massine (1917). Foto: Julián Palus.

Lo que estos visionarios eran capaces de intuir, era la potencia que tenía un espectáculo cuando la construcción de la escena y todos sus elementos, además de la coreografía o la acción teatral, se integraban en la misma idea escénica creando interrelaciones entre las diversas capas de un espectáculo. Ya Richard Wagner (1813-1883) había trabajado durante más de 25 años en la composición de lo que él denominó una obra de arte total: *El anillo del nibelungo*, que fue estrenada 1876

poniendo por primera vez en escena una obra de arte de esta magnitud.

Como vemos, el coreógrafo tiene gran cantidad de elementos de diseño en la mano. Su trabajo comienza por las *decisiones primarias* que corresponden a la elección del lugar de la representación. Un espacio siempre se diseña; dejarlo en su estado natural es ya una decisión de diseño. Una decisión espacial

básica es dónde emplazar la acción, donde situar a los bailarines. Elegir un sitio desde el que se vea lo que ocurre de la manera en que queremos que sea percibido. Peter Brook, viajó durante tres años con toda su compañía para investigar la esencia de los espacios escénicos. Durante ese período el grupo actuó en numerosos emplazamientos, hospitales, teatros medio derruidos, poblados, calles...el grupo llegó a la conclusión de que no bastaba un espacio cualquiera. Paredes, asientos y por regla general, un techo, eran necesarios para crear la intimidad teatral (Todd y Lecat, 2003).

El lugar de la representación es también una importante decisión a tomar que condiciona la percepción de la pieza y lo que queremos que transmita. Trisha Brown por ejemplo, llevó la danza a lugares en los que parecía imposible presenciar una performance como las azoteas de Nueva York, una plaza o la fachada de un edificio. Ese es en gran parte el discurso de su obra (Ilustración 42).



Ilustración 42. *Roof piece*, Trisha Brown (1971-1973) y *Group Primary Accumulation*, Trisha Brown (1973). Foto: Babette Mangolte

Incluso tras esta primera elección, dentro de un mismo escenario, cada lugar tiene sus propias características. Doris Humphrey, en su libro *The Art of Making*

Dances (1959), habla de los distintos significados de los lugares del escenario y de la fuerza que tienen ciertos puntos y direcciones naturales frente a otros. Destaca así la fuerza de las trayectorias diagonales que, comenzando en una de las esquinas traseras del escenario, otorgan al bailarín un marco de fuerza y energía creado por las cuatro verticales que sustentan las esquinas. En una simple caminata por una de estas diagonales, el intérprete va pasando por puntos diferentes:

Hágase caminar al bailarín por una de estas diagonales desde la derecha del foro hacia la izquierda de la embocadura, y se lo verá andando por el sendero más vivamente expresivo del escenario. Aunque ni siquiera levante un dedo, aparecerá ante nuestros ojos investido de una fuerza heroica, utilizando tan sólo la arquitectura del espacio escénico (Humphrey, 1965, p. 79).

Tras salir de la esquina posterior va perdiendo fuerza hasta que alcanza el centro del escenario, lugar de equilibrio y sostén. Miles de líneas de fuerza pasan por este punto encuadrándolo de manera simétrica, restándole conflicto y provocando en cambio la seguridad psicológica del diseño simétrico. Así va describiendo la coreógrafa americana los contenidos y significados que obtiene el bailarín según su posición en escena. Habla más tarde de siete zonas fuertes (centro, esquinas, centro delante y centro detrás) y seis zonas débiles que se encuentran entre estos puntos fuertes. De esta manera nos deja escrito Humphrey en el año 59 toda una descripción del escenario que deriva fundamentalmente de la experiencia y la observación.



Ilustración 43. *One flat thing reproduced*, William Forstythe y Thierry de Mey (2000). Fotograma del video danza.

El segundo elemento que define el espacio escénico es la escenografía y el atrezzo (Ilustración 43). Cualquier cosa en el escenario lo hace particular. Una

cuerda, una silla vieja, una de diseño, una estructura de forma abstracta...romper el vacío añade complejidad al observador, le creará confusión o entendimiento, le ofrece posibilidades imaginativas. Martha Graham trabajó con el arquitecto y diseñador japonés Isamu Noguchi en varias de sus creaciones, para las que fabricó diferentes estructuras que presenciaban la escena y con las que el bailarín interactuaba de distintas formas.

En nuestro estudio incluimos el papel de la propia iluminación (Ilustración 44), que crea una arquitectura virtual, dividiendo el espacio en visto y oscuro, resalta lo que interesa, o lo deja todo diáfano, crea un clima a través de la intensidad y el color, influyendo en el tamaño (percibido) del espacio y de sus elementos. Desde que Loïe Fuller (1862-1928) comenzó a investigar sobre los efectos de la iluminación en las actuaciones, el desarrollo del diseño de luces y su integración en el proceso coreográfico ha sido impresionante, llegando a ser mucho más que una solución técnica a la oscuridad: “ Las luces crean la atmósfera para los momentos culminantes, borran las figuras cuando no

deseamos que se vean, y de infinitas maneras contribuyen a la estructura de la coreografía” (Humphrey, 1965, p. 88).



Ilustración 44. *Heads or tails*, Itzik Galili (2007b). Foto: Danza Ballet.

En estos momentos la iluminación es un nuevo elemento de diseño espacial, que interacciona con el bailarín, condiciona el movimiento y es parte fundamental de la coreografía en muchas obras, como suele ocurrir con las de Forsythe o Itzik Galili²¹, por ejemplo. Este tipo de coreógrafos crean un espacio interactivo en el que, la coreografía viene ligada al espacio virtual de tal manera, que una sin el otro no sería lo mismo. A esto nos referíamos en el subapartado 2.3.1 al hablar de los nexos entre los distintos componentes de la danza (Ilustración 27). Los bailarines utilizan las paredes o escaleras del lugar, se suben a estructuras escenográficas o se mueven a través de las mismas

²¹ Itzik Galili, coreógrafo actual nacido en Tel Aviv, dirige su compañía con sede en Holanda y ha colaborado con el Real Conservatorio Profesional de Danza de Madrid con el montaje de su coreografía *For Heaven's sake*.

haciendo que su movimiento tenga relación con el espacio escénico. La danza está en función del espacio y el espacio en función de la danza. Esta visión espacial del trabajo coreográfico dota a las piezas de una estructura que se podría denominar arquitectónica. Podemos llegar a encontrar en el espacio escénico y mediante los elementos escenográficos, los cuatro modos de materializar el espacio que nombrábamos en el capítulo anterior. Nos referíamos a ello como las herramientas que tiene el bailarín para hacer visible el espacio a través del movimiento. A través de la escenografía, el atrezzo y la iluminación, se pueden crear estas materializaciones del espacio. Veamos un ejemplo en la coreografía *Omnia* (Ilustración 45) de Pedro Berdäyes²²:

- El diseño espacial de la escena viene creado por la escenografía y la iluminación. Ésta dibuja distintas líneas que dividen el escenario en varias parcelas. La imagen frontal de la primera escena recuerda a un cuadro de Mondrian. La vertical de las botellas crea un espacio estrecho a la izquierda y uno mayor a la derecha, más rectangular. Por su parte, la línea horizontal de las gomas, crea dos niveles de altura, que además desaparecen en el transcurso de la pieza quedando este espacio diáfano. Por último la posición cambiante de los sofás crea distintos diseños espaciales que oscilan también entre verticales y horizontales e

²² Pedro Berdäyes (Sao Paulo, 1961) es Premio Nacional de Danza, cofundador de la compañía de danza contemporánea 10&10, donde trabaja durante 15 años como director, coreógrafo e intérprete. Actualmente es profesor de danza contemporánea del Real Conservatorio Profesional de Danza de Madrid y director de la compañía Kytatiah.

incluso alguna diagonal. Entre todo este entramado de líneas, parte fundamental de la pieza, se desarrolla toda la coreografía.

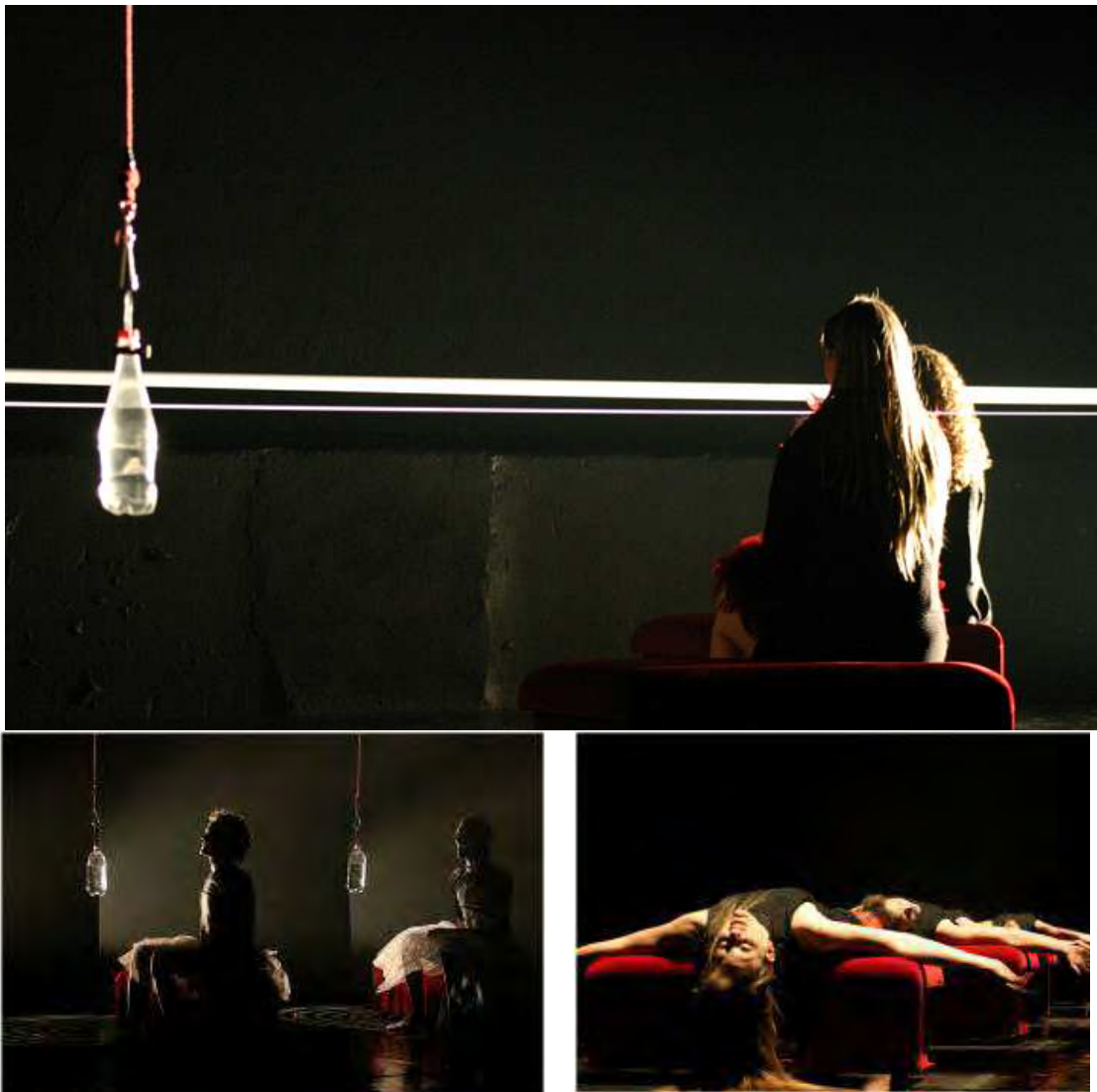


Ilustración 45. *Omnia*, Pedro Berdayes (2005). Foto: Jesús Robisco.

- La progresión espacial de la escenografía, viene creada por el movimiento pendular de las botellas, que, colgadas del techo describen una semicircunferencia a nivel de la cadera de los bailarines.
- El tercer modo de materializar el espacio que define Preston-Dunlop para el bailarín, es la tensión espacial, definida como la relación existente entre dos o más puntos del cuerpo del bailarín o de varios bailarines. De nuevo vemos que Pedro Berdayes crea esta sensación

con la escenografía de la misma pieza. Esta vez la tensión espacial se crea entre las 4 botellas que se mueven con diferentes péndulos y una bailarina que improvisa en este espacio cambiante, creando su movimiento en función del espacio que le dejan libre las botellas. Se crea una verdadera interacción entre la escenografía y el movimiento. Otro elemento que hace física la tensión espacial entre dos puntos, es la sujeción de las gomas por cuatro bailarines sentados en un lado del escenario. La tensión llega a un punto máximo de evidencia en el mismo instante en el que desaparece, puesto que uno de los extremos deja de actuar: los cuatro bailarines sueltan la goma y esta se estrella contra la pared contraria.

- Podemos ver un resultado similar a la proyección espacial, en el efecto que se crea con la iluminación, al proyectar un foco de calle con humo en el ambiente, creando un tubo horizontal en la escena, como se aprecia en la primera imagen de la figura 5.

Cada uno de los espectadores puede añadir su propio significado a las cosas; el coreógrafo y/o el director artístico, tienen la posibilidad de intentar suscitar alguna respuesta a través de la metáfora del espacio.

2.5. Aplicación escénica de la coréutica por William Forsythe.

Hay pocos nombres tan ineludibles para entender la danza occidental actual como el de William Forsythe. Este coreógrafo estadounidense que ha desarrollado la mayor parte de su carrera en Europa, tiene ideas claras, una mirada amplísima de la cultura contemporánea y una compañía de excelentes bailarines con la que ha trabajado durante los últimos dieciocho años. Con

Forsythe al frente del Ballet de Frankfurt, esta compañía se ha convertido en uno de los más brillantes exponentes del ballet contemporáneo que existe, una referencia clave para situar la danza actual y que ha ejercido una gran influencia en muchos de los coreógrafos emergentes que hoy día utilizan su base técnica (Kumin, 2002).



Ilustración 46. William Forsythe 2005. Foto: Norbert Millauer/AFP/Getty Images

Nacido en Nueva York en 1949, en una casa repleta de libros y música a su alcance, recuerda empezar a bailar desde pequeño, imitando a Fred Astaire antes de los diez años de edad (Forsythe, 2001). Forsythe estudió danza en la universidad the Jacksonville, Florida, antes de entrar en el Joffrey Ballet en 1971. Dos años más tarde, a la edad de 23 años, es invitado a formar parte del Stuttgart Ballet, que en aquel

entonces dirigía John Cranko y donde pronto Forsythe comenzó a desarrollar su faceta creadora que aportaría una veintena de obras al repertorio de la compañía a la vez que iniciaba una labor como coreógrafo invitado para diversas formaciones, primero en Alemania y luego en otros países europeos y en los Estados Unidos. En 1984 se encuentra con la oportunidad de desarrollar plenamente su labor creativa. Asume la dirección del Ballet de Frankfurt, una compañía municipal cuyos integrantes se convertirían con el tiempo en verdaderos cómplices de la labor del coreógrafo.

La transición no fue del todo fácil, los bailarines han de amoldarse a un método de trabajo diferente al que siguieron durante los años anteriores. En palabras de Ana Catalina Román, bailarina española del Frankfurt Ballet, actual repetidora de sus obras en distintas compañías y centros de enseñanza y profesora de su método en el Conservatorio Superior de Danza de Madrid, “A veces es difícil. Comprendes con la mente pero el cuerpo no ha sido educado de esa manera” (Román en Figgis, 1996). Forsythe maneja con enorme soltura el lenguaje clásico pero su interés no se centra en conservarlo tal cual sino en situarlo dentro de una sintaxis actual y abierta. Él mismo admite usar la tradición únicamente como punto de partida. Sus coreografías rompen fronteras, exigen una ampliación de la perspectiva a sus bailarines y al público. Todos ellos han de incorporar y poco a poco incorporan, la inmensa curiosidad de este creador que se interesa por todas las facetas de la cultura contemporánea y que se expresa con precisión y elegancia. La peculiar organización del espacio escénico, muchas veces comparada a la arquitectura deconstructivista de Daniel Libeskind, así como el uso de la iluminación y la música no obedecen las reglas a las que estamos acostumbrados. Los bailarines (de un nivel excelente) se encuentran estimulados por los retos que el coreógrafo les proporciona y por su participación activa en el proceso de creación, facilitado por un conocimiento profundo de sus intérpretes y un gran respeto mutuo (Kumin, 2002).

Desde 1976 (fecha de estreno de su primer ballet, *Urlicht*) este reconocido coreógrafo ha creado alrededor de unas 100 obras y con ellas ha ido estableciendo muchas de las formas de composición coreográfica del siglo XXI.

En sus propias palabras, cada uno de sus *ballets*²³ es una hipótesis acerca de lo que la danza puede ser (Werner, 2004). En este estudio y seguramente en contra de la opinión de algunos coreógrafos que se consideran a sí mismos contemporáneos, tomamos a William Forsythe como estandarte de la coreografía contemporánea. Decimos coreografía, porque al decir contemporáneo no nos referimos a la técnica de la que parte, como reiteramos en sucesivas ocasiones a lo largo de este trabajo, sino al modo de coreografiar. En una entrevista realizada por Mike Figgis, el coreógrafo afirma: “La coreografía, al final de este siglo no es algo que trata de pasos sino de organización”. (Forsythe en Figgis, 1996). Y para explicar esta organización ha creado el sitio web <http://synchronousobjects.osu.edu> (Forsythe, Palazzi y Shaw, 2009). En él, el coreógrafo en colaboración con la Ohio State University explica con distintos soportes visuales los sistemas de organización de la coreografía *One flat thing, reproduced* (Forsythe y Mey, 2000), pieza que más tarde analizamos en las secciones 5.7 y 5.8. La planilla de toma de datos que recoge tiempos, espacios y relaciones entre bailarines y dos ejemplos del procesamiento y resultado gráfico de los mismos (Ilustración 47).

El coreógrafo parte del clásico, lenguaje que comparte con sus bailarines, para crear piezas contemporáneas mediante la deconstrucción y la organización del material. Es precisamente esta la razón por la que nos parece interesante incluir a éste coreógrafo en concreto, en un estudio sobre la definición del

²³ Forsythe utiliza el término *ballet* para referirse a sus obras, sin tener en cuenta la connotación clásica de la palabra. Aunque para nosotros sería quizá más adecuado que hablara de *danza*, sabemos que es un empleo del término bastante común.

grado de contemporaneidad de una pieza en base a la construcción del espacio que en ella se muestra. El arquitecto deconstructivista Daniel Libeskind (1999) afirma que lo que Forsythe hace con el espacio escénico tiene que ver con la sensibilidad contemporánea y añade Sulcas (1991) que “el logro principal del coreógrafo neoyorquino ha sido conectar la danza clásica o tradicional con el ansioso presente” (p. 7). Estamos de acuerdo por tanto en la contemporaneidad del trabajo de este coreógrafo.

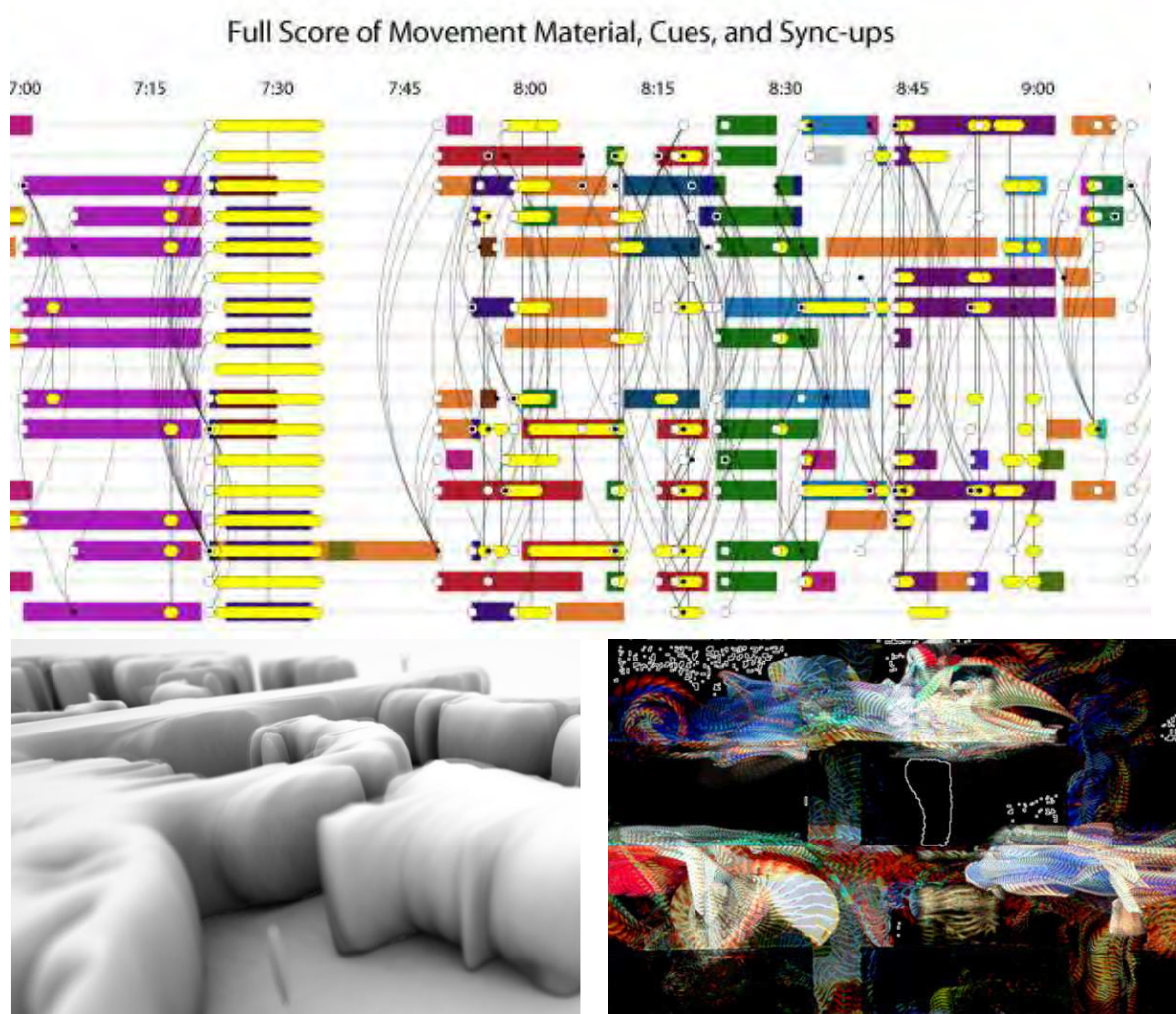


Ilustración 47. *Synchronous objects* (Forsythe et al., 2009)

Otra de las razones por las que se puede considerar que Forsythe es digno de estudio como coreógrafo contemporáneo, es por el énfasis que le otorga a la propiocepción del movimiento, frente a la preponderancia de lo visual en el

aprendizaje de la técnica. No enseña su técnica mediante la copia directa de la imagen visual de su propio movimiento (también es cierto que parte de bailarines con una excelente técnica clásica de base). Con sus bailarines parte de la comprensión del método y les ofrece la libertad de tomar decisiones. Por eso es realmente interesante un *tutti* de una coreografía suya como *The Loss of Small Detail* (Forsythe, 1991), porque se percibe que los intérpretes siguen unas pautas muy precisas para moverse, pero el resultado no es un cliché repetido en cada bailarín. Como espectador, despierta gran curiosidad intentar captar cuál es ese código interno, ese sistema de procesar información y transformarla en movimiento. Antony Rizzi, bailarín y coreógrafo de la compañía confirma que lo que ellos obtienen de manos del coreógrafo es el esqueleto, a partir de ahí, también Forsythe se deja sorprender por las decisiones del bailarín, quien realmente es partícipe consciente de sus piezas (Figgis, 1996).

2.5.1. Nexos Laban - Forsythe

Otra de las razones que nos llevan a estudiar a Forsythe es la manifiesta conexión que existe entre su trabajo y el del primer gran teórico de la danza, ya estudiado en la sección 2.1., Laban. En este apartado mostraremos la conexión existente no sólo entre sus trabajos, sino en sus personas, intereses y maneras de enfocar la danza.

Laban se definía a sí mismo artista/investigador, papel que Forsythe comparte con él como puede observarse ampliamente en distintos trabajos suyos, como el proyecto *Synchronous Objects* citado anteriormente realizado en coproducción con la Universidad de Ohio (Forsythe, Palazzi y Shaw, 2009).

Esta simbiosis entre la práctica artística y la investigación teórica, este modo de posicionarse en el mundo de la danza, es la *coreología*.

Por otra parte, ambos muestran gran interés por otras disciplinas distintas de la danza. Laban estudió arte, arquitectura y ballet en Munich, París y Viena. Esta es otra conexión entre Laban y Forsythe: “no-esencialistas, ambos interesados no sólo en el movimiento y la danza, sino en los espacios (teatrales) de la danza, vestuario, iluminación, arquitectura, artes visuales, etc.” (Werner, 2004). En más de una ocasión dicha inquietud ha llevado al coreógrafo a montar instalaciones o trabajos que se sitúan entre la performance y la instalación (Ilustración 48 y 49).



Ilustración 48. *Scattered Crowd*, William Forsythe (2002). Foto: Gabriel Ritcher.

La inquietud intelectual es algo que caracteriza a ambos personajes. Su amplitud de miras y enfoques, les lleva a estudiar en muy distintos campos

consiguiendo dotar a sus obras de una riqueza inusual. Existen documentos gráficos de Laban con sus discípulos, en actividades que más se acercan a la vivencia del pensamiento filosófico que a la instrucción técnica. De la misma manera, Forsythe (2001) dice disfrutar intentando averiguar las razones personales, políticas y sociales que llevan a sus bailarines a tomar las decisiones creativas que toman. En ambos casos se observa un placer por el pensamiento que va más allá de lo meramente práctico y eficaz. Esta amplitud de intereses les lleva a explorar otros terrenos fuera de la coreografía como puede ser el estudio biomecánico de los hábitos posturales de los trabajadores de la industria en el caso de Laban, o las instalaciones realizadas por Forsythe en colaboración con el arquitecto Daniel Libeskind.



Ilustración 49. *Equivalence*, William Forsythe (2007). Foto: Kevin Fitzsimons

2.5.2. Ideas espaciales de Forsythe

Forsythe, introduciendo múltiples variantes, utiliza varias de las ideas que presentó en su momento Laban para desarrollar su propio movimiento. Una de las ideas que toma es la de la orientación espacial del movimiento dentro de la kinesfera, aunque opina que se pueden usar las ideas de inscripción geométrica en toda la escena y en todo el cuerpo y no únicamente haciendo coincidir los centros de cuerpo y kinesfera. Laban, un revolucionario de su época, no se desliga sin embargo por completo de la idea de un único centro de movimiento en el cuerpo y el escenario. Años después, a finales del siglo XX Forsythe plantea que el centro del movimiento puede estar en continuo desplazamiento, situándolo en diferentes articulaciones, que puede haber múltiples centros, o que el centro puede estar fuera del cuerpo. Incluso mezcla distintos sistemas espaciales inclinando sus ejes hacia donde le interesa para crear un movimiento diferente. Laban describe algunos prototipos de formas espaciales tales como el cubo, el octaedro o el icosaedro y los 27 componentes direccionales del movimiento. Para él son sólidos perfectos, es decir, establece una relación fija entre el cuerpo del bailarín y la kinesfera. El movimiento se crea en y alrededor de esos sólidos perfectos. Forsythe juega con esas ideas trasladándolas, ampliándolas, moviéndolas, inclinando los planos de referencia, en definitiva aumentando la complejidad de la idea inicial. Muchos académicos actuales destacan el uso contemporáneo que hace Forsythe de las ideas de Laban, convirtiéndolas en una herramienta de creación plenamente actual: "Las teorías de Laban, pueden ser un potente recurso si uno reconoce, como Forsythe, que las formas geométricas en el canon de la coreutica, son ideas espaciales, no movimientos espaciales" (Werner, 2004, p. 5). En el Dvd de

Improvisation technologies (Forsythe, 2003) queda plasmada de manera muy visual el juego que hace con estas herramientas (Ilustración 50).

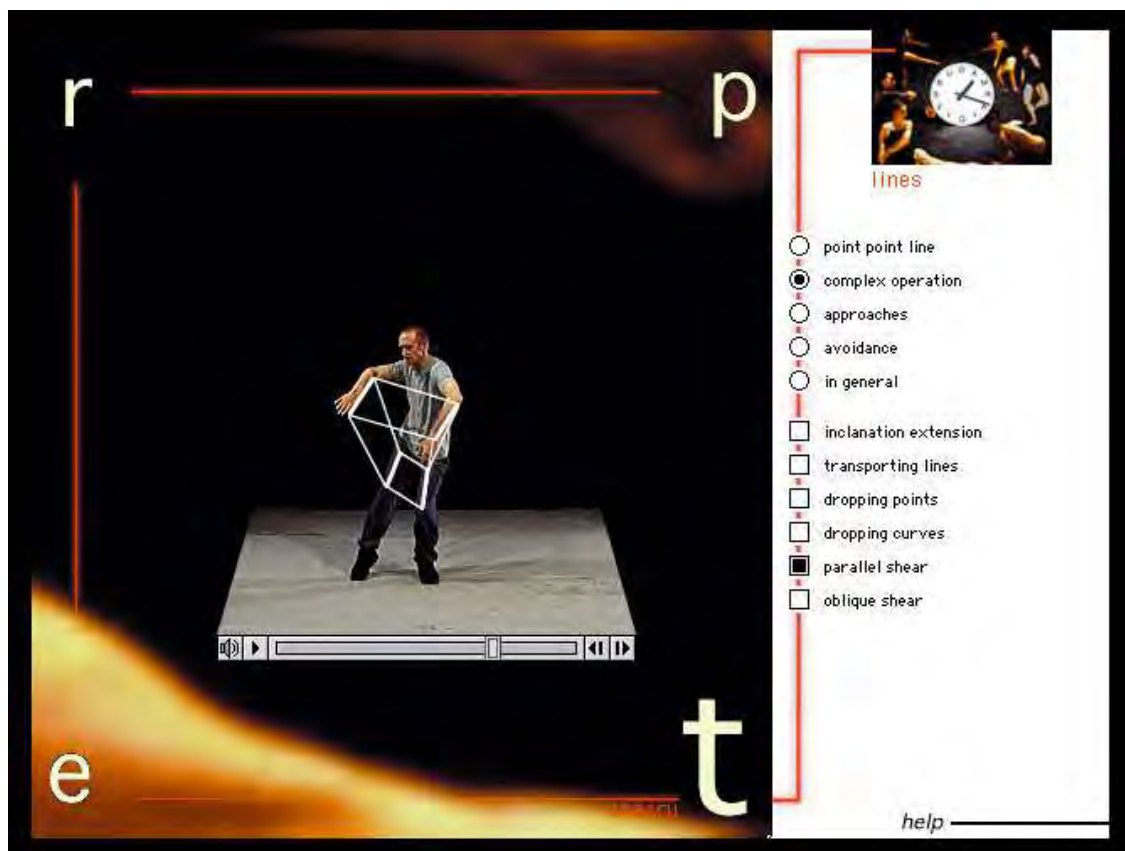


Ilustración 50. *Improvisation Technologies*, William Forsythe (2003). Fotograma del CD-ROM.

Otra idea que comparten estos dos estudiosos es el análisis que ambos realizan del movimiento, aunque con propósitos distintos. Mientras que el énfasis de Laban descansa en la investigación del movimiento armónico, la prioridad de Forsythe es la creación de movimiento nuevo. Mientras el primero busca las leyes que le otorguen al movimiento y al cuerpo la armonía, el orden y la proporción arquitectónica que necesitan, el segundo utiliza el mismo sistema para crear movimiento a través de la reconstrucción y la ruptura del sistema clásico. Por eso genera cadenas de movimiento que se refractan de una parte del cuerpo a otra sin referencia implícita de la manera en que debe verse una forma determinada. Así crea su propio lenguaje de movimiento, característico, reconocible y muy extendido por Europa.

Lo mismo ocurre con el clásico sistema de referencia espacial. La teoría del *cruce de ejes*, que se maneja en coréutica, trata sobre la manera en que el ser humano se orienta en el espacio durante el movimiento. Según esta orientación se produzca en referencia a un punto u otro, toma diferentes nombres y adquiere distintas características:

- a. Si la prioridad, en la conciencia del que se mueve, es su propio cuerpo, *arriba* será por encima de la cabeza y delante será frente a su pecho. Esto se llama en coreología la *cruz de ejes corporales*, que corresponde a las referencias anatómicas, sea cual sea la postura del bailarín. Si está en vertical invertida, *arriba* sigue siendo por encima de su cabeza.
- b. Si *arriba* es considerada la dirección que va hacia el techo en la línea de la gravedad, y abajo hacia el suelo, y delante y detrás se toman como ángulos rectos en función de este eje, este modelo de dominio del espacio es la *cruz de ejes espaciales o estándar*. Generalmente el hombre se mueve entre estos dos modelos.
- c. En escena, el bailarín debe tener en cuenta una referencia más: la presencia del espectador, lo que le confiere un segundo frente del que debe ser consciente. Tiene por tanto, su propio frente y el del escenario. Si el bailarín se percibe a sí mismo como algo observado desde el auditorio, en coreología se habla de la *cruz de ejes del escenario*. Algunas expresiones técnicas del ballet ya definen esta situación respecto a un público colocado en un frente del escenario: *croisé*, *effacé*, *en face*²⁴... y otras que están

²⁴ Terminología del ballet que se refiere a la posición del bailarín con respecto al público y que determina su orientación en el escenario a la hora de realizar un gesto técnico, como un

únicamente en referencia al cuerpo del bailarín como *en avant* (hacia delante), *derrière* (hacia atrás), *en deors* (dirección del giro al lado contrario de la pierna de base)...etc.

Forsythe, de nuevo en este punto juega con los conceptos de Laban, reorganizando el espacio al aplicar este modelo a una parte del cuerpo o una superficie, por ejemplo, proyectando los sistemas de referencia sobre el suelo para que sus bailarines lo tomen como referencia, girando los ejes del cubo, de manera que el frente del movimiento sea un plano inclinado, o cambiando la orientación espacial de una serie coreográfica ya determinada.

Otra idea que rompe Forsythe es la de la jerarquía tradicional del espacio. Los ballets tradicionales son aún coreografiados para ser vistos desde el frente con una jerarquía del centro. Ya Cunningham rompe con esta idea al introducir el azar en sus composiciones y en su compañía trabaja como si todos los bailarines fueran papeles principales. Pero Forsythe rompe de otra manera esa tradicional jerarquía y concepto de centro, de manera intencional. Por ejemplo, en *Enemy in the figure*, el papel de una de las bailarinas está coreografiado para trabajar de vez en cuando en la débil luz de la esquina del fondo del escenario, apareciendo como una frágil presencia que sin embargo cobra todo su protagonismo al ser la única acción del escenario. En la perspectiva coreológica, tal uso espacial es el *embodiment* (personificación) de las ideas, en este caso, acerca del privilegio y la estructura social. Forsythe, convierte una parte cualquiera del escenario distinta del centro natural, en un centro

arabesque. Éste puede ser realizado en *croisé* (diagonal cruzada al público), *effacé* (diagonal frente al público), en *face* (recta frente al público).

artificial, mediante el uso de la iluminación, la escenografía o la acción. Con frecuencia crea varios de estos centros simultáneamente, dando lugar a escenarios y cuerpos policéntricos.

Otro de los postulados de Laban, es acerca del fundamental sentido del equilibrio que permanece siempre con el bailarín, “idea muy anclada en la vertical, idea central del modelo de ballet y los sólidos perfectos (...) Forsythe, sin embargo, busca precisamente aquellos momentos super-kinesféricos en los que los límites son transgredidos” (Werner, 2004, p. 7). Es decir, trata en numerosas ocasiones de superar, desbordar los límites de la kinesfera. En alguna de sus piezas como *In the Middle* (1987) trabaja continuamente con el desequilibrio y la vuelta al centro (Ilustración 51).



Ilustración 51. *In the middle somewhat elevated*, William Forsythe (1987). Foto: Angela Sterling.

Su estructura abarca una gama entera de las acciones espaciales que se salen y vuelven de los centros, las líneas y los planos, creados y decididos sobre, en y alrededor del cuerpo del bailarín. Las secuencias que Forsythe alcanza así, constituyen un conjunto de inscripciones coréuticas en el espacio, alcanzando cualquier tamaño, descritas por cualquier parte de cuerpo, en direcciones que derivan de cualquier centro,

en la extensión normal, mínima o de la *superzona* (un concepto de Laban) (Werner, 2004, p. 7).

Podemos afirmar por tanto, que la utilización de los conceptos coréuticos por parte de Forsythe, no tiene como objetivo demostrar o analizar qué sucede realmente, lo que sin duda sería un enfoque más labaniano. Forsythe busca crear, innovar, sorprender y con este enfoque utiliza las ideas y conceptos heredados de las teorías de Laban.

Una característica propia de su trabajo es la de la selección o composición del material coreográfico. Forsythe antepone lo que él desea que se muestre y permite que el resto desaparezca rompiendo de esta manera el natural *continuum* visual del espacio de la escena. Ya introdujimos el término en el capítulo anterior pero vamos a profundizar un poco en esta idea. Con el término *continuum*, hacemos referencia al carácter inevitablemente continuo del espacio, aquel por el que es físicamente imposible trasladarse de un punto “A” a otro “B” sin pasar por todos los puntos intermedios. Esto es lo que habitualmente se percibe en el escenario. Forsythe consigue escapar a ese *continuum* con distintos efectos de luz, descentralización, etc. Gilpin (1994) lo denomina “arquitectura de la desaparición” (p. 51). Estos cortes o interrupciones crean espacios intermedios, huecos, momentos de desaparición, pero no son negativos espacios de ausencia, sino espacios positivos de transformación en los que el espectador espera percibir algo (Ilustración 52). De esta manera cambia también la tradicional experiencia del espacio como vacío, abriendo la posibilidad de percibir algo que va a ocupar ese espacio, creando cierta forma de tensión escénica en la que el espectador sabe que algo va a pasar.



Ilustración 52. Ensayo de *Enemy in the figure*, William Forsythe (1989). Foto: Longedown.

Briginshaw (2001) opina que en el trabajo de Forsythe “la dominancia de lo visual, asociado a la mente y la razón, y a la luz y rectitud es reemplazada por una total percepción corporal/mental del espacio” (p. 203). Así, podemos afirmar que Forsythe no apoya la primacía de la visión que prevalece en el pensamiento occidental y busca otros caminos de percepción y comprensión tanto del propio cuerpo, a la hora de crear el movimiento, como también del espacio escénico externo al cuerpo del bailarín. En arquitectura se habla de la percepción háptica del espacio. El arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa (2006) habla de este tipo de percepción en su libro *Los ojos de la piel*:

La primacía del sentido del tacto se ha hecho cada vez más manifiesta. También ha suscitado mi interés el papel de la visión periférica y desenfocada en nuestra experiencia vivida del mundo, así como nuestra experiencia de la interioridad de los espacios en los que vivimos. La esencia misma de la experiencia vivida está moldeada por la hapticidad y por la visión periférica desenfocada. La visión enfocada nos enfrenta con el mundo mientras que la periférica nos envuelve en la carne del mundo. Junto a la crítica de la hegemonía de la vista, es necesario reconsiderar la esencia misma de la visión (p. 3).

La arquitectura de Libeskind guarda un parecido con el trabajo de Forsythe. Los huecos que creó en el Museo Judío de Berlín (Ilustración 67), representan por un lado los vacíos de la historia judía y la ausencia de los desaparecidos en el holocausto, pero por otro lado sugieren los positivos espacios del presente y el futuro venidero (Briginshaw, 2001). En la misma línea argumental el arquitecto japonés Tadao Ando subraya que el espacio es más importante que la forma y para hacernos partícipes de su interés lo dota de unas tensiones espaciales perceptibles a través del juego de volúmenes (Furuyama, 2000). Otra coreógrafa actual que trabaja la coreografía con esta idea de la importancia del espacio es Anne Teresa de Keersmaker, idea que queda fielmente plasmada en *Rosas Danst Rosas*, pieza creada para vídeo en 1983, y grabada en el interior de un colegio.

Estos encuentros entre el pensamiento de coreógrafos y arquitectos contemporáneos, son los que nos hacen permanecer en la idea de que la evolución en la concepción del espacio es una de las principales características de la evolución de cualquier arte y entre ellos, por supuesto, la danza.

2.5.3. Los seis axiomas del ballet

A partir de numerosas conversaciones con el coreógrafo, el Dr. Siegmund del Department of theatre Studies de la Universidad de Berna, ha desarrollado una serie de axiomas acerca del ballet, basados en las ideas de Forsythe (Siegmund, 2004). El documento, presenta el lado más tradicional del ballet y cómo este coreógrafo juega con las estructuras clásicas para crear de otra manera. De estos casos, algunos serán ejemplos que expliquen ciertos ítems de nuestra propuesta de análisis del espacio. En cada uno de los axiomas, se

demuestra la importancia que tiene la estructuración espacial en la coreografía, así como las posibilidades de aplicación que ofrecen la investigación y la teoría. Hemos seguido la estructura de este valioso documento del profesor Dr. Gerald Siegmund, introduciendo aportaciones relacionadas con cada uno de los axiomas, tanto personales como de otros autores. Antes de comenzar es preciso puntualizar un dato que ya hemos citado previamente en una nota a pie de página al inicio de la sección 2.5 pero que quizá haya podido pasar por alto. La denominación genérica de *ballet*, que Forsythe utiliza para referirse a su trabajo tanto en este documento como en otros, creo que se aleja de lo que realmente quiere reflejar. Estrictamente sería más apropiado hablar de *danza*, término que se ajusta mucho más a su obra puesto que utiliza el lenguaje del ballet, como él mismo dice, únicamente como punto de partida creando después obras que se alejan del estilo clásico que el término ballet conlleva. De todas formas, como decíamos antes, ésta es una utilización del término bastante generalizada que no conlleva necesariamente una declaración de intenciones estilísticas sino más bien un uso coloquial de la palabra *ballet*.

2.5.3.1. Primer axioma: El ballet es un cuerpo de conocimiento

En este punto se engloban dos ideas. En primer lugar, tenemos el conocimiento que adquiere el bailarín durante su formación. Este conocimiento realmente va más allá de lo técnico y lo individual, al igual que el deporte puede transmitir el *Fair Play* o el instinto de competición y superación. Cada bailarín necesita además del entrenamiento y capacidades físicas, otro tipo de conocimientos como por ejemplo la concepción espacial para realizar cada uno de sus movimientos. Este tipo de sabiduría no solo está presente en lo individual, sino que comporta un significado ideológico global, con ideas tales

como belleza, moralidad, razones, etc. Este conocimiento que va pasando de generación en generación de maestro a alumno, fue heredado (en el caso del ballet) del jerárquico orden social que ayudó a emerger el ballet en su época. En segundo lugar, Forsythe nos habla de la danza como medio de transmisión de conocimiento a través de las coreografías (Ilustración 53).



Ilustración 53. W. Forsythe explicando su coreografía *One flat Thing reproduced* (Forsythe y Mey, 2000), en la Universidad de Ohio como parte del proyecto *Synchronous objects* (Forsythe, Palazzi y Shaw, 2009)

Decíamos en capítulos anteriores coincidiendo con Ted Polhemus que la danza es el esquema o la abstracción de la cultura física de una determinada sociedad. En la misma línea argumental, Forsythe opina que “El sistema cerrado del ballet como modo específico de organizar cuerpos en el tiempo y en el espacio, camina hacia un entendimiento del ballet como discurso, como un sistema de reglas y prácticas que debe excluir otras.” (Forsythe en Werner, 2004, p. 2). Podemos ver aquí, que las ideas de una sociedad, se representan en sus ballets y muchas veces son testimonio del significado del cuerpo y el

espacio en una época determinada. El respeto excesivo que existe hacia el cuerpo de la mujer en las obras clásicas, la figura del hombre como apoyo estable y ayuda de la mujer y la jerarquía del espacio, son el reflejo de una época muy concreta. La transición de un estilo de danza a otro, es por tanto tan lenta y difusa como el cambio de ideas prevalentes en una sociedad determinada. El clásico comparte ideas incluso con la primera época de la danza moderna americana de acuerdo con tres principios básicamente:

el principio de expresión, por el que se supone que el movimiento debe expresar una emoción; el principio de verticalidad, que, a pesar de no dirigir siempre el movimiento hacia arriba, si deniega el peso del cuerpo; y el principio de organización, por el que el cuerpo del bailarín o del grupo de bailarines forman un todo orgánico cuyos movimientos convergen hacia un objetivo común (Gil, 2002, p. 117).

Merce Cunningham, que conoce esta característica durante su época creativa, intenta escapar a esta tendencia mirando hacia el pensamiento alemán. En sus propias palabras:

El ballet clásico, manteniendo la imagen de la perspectiva renacentista en el pensamiento escénico, guarda una forma lineal del espacio. La danza moderna americana, resultado del expresionismo alemán y de ideas personales de los pioneros americanos, convierten el espacio en series de agrupaciones o, con frecuencia, estáticas formaciones en el escenario, sin relación real alguna con el espacio mayor del área escénica, sino simples figuras que conectadas en el tiempo construyen una forma. Algo de la concepción espacial que nos llega a través de la danza alemana abre el espacio hacia fuera, y deja un momentáneo sentimiento de conexión con él, pero demasiado a menudo el espacio no se hacía visible a causa de que la acción física absorbía toda la luminosidad, es algo así como el cielo sin tierra o el paraíso sin infierno (Cunningham, 1952, p. 37).

Este sentimiento que aún no estaba plenamente destapado, pero ya intuía un excesivo énfasis de la forma y lo visual frente a lo espacial, lo kinestésico y lo háptico, es el que crea la necesidad de trabajar el espacio de otra manera. La

misma reacción tiene lugar de manera simultánea en varios y diversos artistas, que aún desde disciplinas distintas tienen algo en común: una época.

2.5.3.2. Segundo axioma: El ballet está estructurado como un lenguaje

Forsythe no se cansa de relacionar el ballet con otros campos de conocimiento. En esta comparación se refiere a que ambos sistemas comparten una red de relaciones estructurales que articulan los elementos con agrupaciones, relaciones entre elementos o capas, etc. Utiliza en esta comparación el aspecto estructural y compositivo de ambas áreas. Tradicionalmente, como en el lenguaje, hay ciertas reglas de composición que establecen una organización en el material coreográfico. Por ejemplo, preparación, figura, deshacer y transición. En *In the middle*, se omiten casi todas las preparaciones, acentuando así el ideal clásico de la línea vertical. Otras veces, Forsythe lleva al cuerpo de baile del centro al margen del escenario, dejando la escena casi vacía, cambiando el foco y el centro de atención o crea complejas estructuras superponiendo varios sistemas de referencia. En este caso, si cada elemento es bueno, los niveles están relacionados y cada nexo aporta coherencia lógica al resto de los niveles, se crea una densa textualidad plástica, que es al mismo tiempo muy sensual. Generalmente, estos sistemas de referencia son de orden espacial y temporal y permiten al espectador percibir, aun sin llegar a comprender del todo una red invisible de ideas y códigos que aportan solidez a la pieza. Existen en sus piezas también, referencias a las estructuras típicas del ballet, por ejemplo, la clásica estructura de cuatro actos, dos blancos y dos de entretenimiento. En otras ocasiones rompe algunas de estas estructuras señalando que el ballet pertenece a una “estructura social muerta” (Siegmund, 2004, p. 4). Por ejemplo, cuando en medio de una pieza se cierra el telón y los

bailarines siguen con la coreografía. Es una manera de romper con la idea tradicional del tiempo teatral del espectador, que generalmente se sienta con el telón cerrado y se va cuando se vuelve a cerrar al final de la pieza.

2.5.3.3. Tercer axioma: El ballet es movimiento

Espacio, tiempo, composición...Forsythe vuelca toda la información en la creación de movimiento. ¿Qué modos diferentes existen de extenderse en el espacio? De esta pregunta, punto de partida para la creación del movimiento de la obra *LCD* (1985), surge una de las herramientas de Forsythe: *isometrías cinéticas*²⁵. Lo que significa, en palabras de Forsythe, “los modos de imaginarse las relaciones geométricas existentes entre dos partes del cuerpo mientras se mueven.” (Forsythe en Figgis, 1996) Este concepto, que surge de la investigación del propio movimiento en relación al espacio, conlleva la noción de diferentes centros, puntos, líneas y áreas que pueden crear movimiento, otro modo de crear movimiento, diferente al del ballet clásico. Forsythe es partidario de crear investigando desde dentro, desde el movimiento, desde la acción.

Otro resultado de la *reorganización del espacio* de Forsythe, es la mirada, que redirige en *The loss of Small Detail* (1991). En esta pieza, la mirada no se dirige al frente sino que es llevada hacia dentro, hacia el interior, por detrás de los ojos. El resultado es que el bailarín entra en un estado casi hipnótico de movimiento. Este tipo de foco, produce una reacción diferente en el público que no queda excluido de la performance, pero que asiste a ella desde otro punto

²⁵ Traducción de *Kinetic isometries*.

de vista, quizá más íntimo. Me refiero a lo siguiente: en las obras en las que el intérprete realiza virtuosos movimientos con una mirada hacia el público que recibe la demostración, el papel de este espectador es ajeno a lo que ocurre en la escena y queda clara la barrera intérprete /espectador. Con la mirada hacia el interior, el bailarín transmite un placer propio por el movimiento, por la sensación íntima de la que él está disfrutando. Es un movimiento que nace más de la propiocepción que de lo visual. La propiocepción, descrita por Mattingli (1999) como “sensibilidad a estímulos originados en tejidos orgánicos como músculos, tendones etc.” (p. 27) provoca “un compromiso con otros sentidos distintos a la vista, produciendo un encuentro radicalmente distinto del cuerpo con el espacio” (Briginshaw, 2001, p. 195). De esta manera, y a través de la empatía, el intérprete hace partícipe al espectador del disfrute de un movimiento que éste experimenta también más allá de la experiencia visual, entrando en el terreno de la experiencia estética. El teórico de la escena teatral contemporánea Patrice Pavis, profesor de la Universidad de París VIII explica que “la respuesta del espectador al espectáculo, y especialmente al trabajo del actor o del bailarín es kinestésica y, en cierto modo, simétrica a su trayectoria.” (Pavis, 2000, p. 112). Los investigadores de la danza lo tienen claro desde hace tiempo:

Todo movimiento, por muy alejado que se encuentre de la experiencia normal, sigue dando una impresión de que está ligada a la experiencia normal. En el cuerpo del espectador se da una respuesta kinestésica; este reproduce, en sí mismo y en parte, la experiencia del bailarín (Martin, 1966, p. 60).

Ahora bien “si el bailarín ejecuta un movimiento sin la motivación de la necesidad interior, el espectador no tendrá ninguna experiencia de respuesta interior” (Martin, 1966, p. 60).

Estamos de acuerdo por tanto en que la danza es movimiento, como afirma Forsythe. Su investigación se basa o se vuelca en el movimiento y no se percibe de manera completamente ajena y pasiva desde la butaca, sino que el espectador acompaña al bailarín en su experiencia kinestésica.

2.5.3.4. Cuarto axioma: El ballet es arquitectura visual

La arquitectura visual de la escena incluye el uso de la maquinaria del teatro, de apoyos técnicos y tecnológicos, de objetos y, sobretodo, de la luz, que domina la forma en que se percibe el ballet como forma de arte teatral. Por ejemplo, la luz móvil de *Enemy in the Figure* (Forsythe, 1989), segundo acto de *Limb's Theorem* (Forsythe, 1990). Cada cambio de posición abre o cierra por completo diferentes espacios haciendo de la iluminación, un instrumento para construir un espacio cambiante y sorprendente. Esta pieza en concreto, está basada en los dibujos arquitectónicos de Daniel Libeskind (*Micromegas*, 1980) dibujos que no son para una construcción real y que contraponen conceptos espaciales como grande-pequeño, cerca-lejos, arriba-abajo, frente-detrás o bi-tridimensional. Con esto, Libeskind trata de cuestionar la estabilidad de las estructuras arquitectónicas.

De la misma manera, Forsythe construye una obra que cuestiona la estabilidad del cuerpo del bailarín. Usando los dibujos como información para procesar, juegan con las líneas que pueden ser rotas, dobladas, cambiadas de sitio, fijadas en alguna parte del cuerpo u ocultas. Nuevamente el uso de la propiocepción frente a lo visual lleva a Forsythe a encontrar un nexo con la arquitectura. Según Briginshaw (2001), el uso de la propiocepción, obtiene como resultado una experiencia discontinua del espacio, una sensación de

desequilibrio y fuera de eje que se aleja de la verticalidad clásica con las inclinaciones del torso y las extremidades. Daniel Libeskind trabaja de la misma manera, a partir de la creación de espacios discontinuos e irregulares y vacíos positivos que provocan la experiencia háptica. Los espacios oscuros que crea Forsythe al iluminar sólo una pequeña parte del escenario, son en parte los causantes de que Gilpin (1994) describa su trabajo como “arquitectura de desaparición” (p. 51)

Por otro lado, para los actos 1º y 3º de la misma pieza, Michael Simon construyó unas piezas de madera (extrapolando los dibujos de Libeskind), que colgaban del techo. Fragmentando la luz y sirviendo de obstáculo a los bailarines, estas piezas se movían en el escenario, rompiendo las trayectorias de los bailarines, ocultándoles a veces. Esta vez, es la escenografía la causante de la creación de un espacio policéntrico.

La suma de todos estos elementos crean esos espacios positivos de los que hablábamos antes, en los que se percibe cierta tensión espacial, augurio de lo que viene. Huye del único punto de vista, creando espacios en los que ocurren cosas incluso delante de las butacas peor situadas. El arquitecto Steven Spier (1998), dice del trabajo de Forsythe: “Asume muchos puntos y ejes (...) tiende a tener múltiples centros de interés... ocurren cosas en el extremo derecho o izquierdo, enfrente de los peores asientos, y con poca visibilidad” (pp. 140,141). En algunos de sus ballets está claro el policentrismo, la falta de frontalidad y la desorientación. Utilizando estas estrategias de desorientación con los bailarines, hace que experimenten el espacio de manera diferente. Daniel Libeskind dice del tratamiento del espacio de Forsythe que hay diagonales particulares, que diferencian su visión espacial de los espacios ortogonales,

que demasiadas veces constituyen la escenografía de la danza contemporánea (Libeskind, 1999). Está claro que la especial utilización que hace Forsythe del espacio despierta cierto interés entre algunos arquitectos. Los microsistemas entrelazados que caracterizan las piezas de Forsythe hacen surgir la red invisible de sistemas que conforman la estructura de una arquitectura fugaz.

2.5.3.5. Quinto axioma: El ballet es un sistema para procesar información

La información puede ser de dos formas. La primera, proviene de videos, monitores, dibujos, procesos, tecnología, hasta el cubo de Laban puede usarse para generar y organizar el movimiento. En el segundo caso, el movimiento y su organización pueden venir de unas secuencias predeterminadas de movimiento, una especie de alfabeto reorganizable.

Un ejemplo claro sería la obra *Alie/NA©Tion* (1992), cuando se proyecta sobre el suelo el cubo de Laban, indicándole al bailarín, en una red bidimensional, la dirección y el nivel en los que debe realizar su movimiento. A partir de ahí, cada bailarín desarrolla sus propias rutas de movimiento, que dependerán de la lectura y procesamiento de la información espacial dada a través del cubo de Laban.

Este sistema de composición, mediante la creación, entrada, procesamiento y salida de información confiere a las piezas una densidad especial, formada por el solapamiento de varios sistemas creativos u organizativos.

2.5.3.6. Sexto axioma: El ballet es más un acto performativo que una idea esencialista

En ocasiones el aprendizaje de la técnica clásica es muy frustrante por la necesidad de llevar a tu cuerpo hacia unas posiciones para las que no está concebido, posiciones no naturales, fuera de las cuales, el bailarín clásico está colocado de manera incorrecta y por tanto inaceptable. Ese factor limitante provoca a veces que los bailarines pierdan parte de frescura, vida o espontaneidad que es inherente a la danza y muestren solamente una técnica correcta, o incluso impecable. Pero esto no es suficiente para llegar a un espectador. Forsythe libera esa frustración que puede producir la dificultad de la técnica clásica posicionándose en el siguiente punto de vista: “Tu no puedes hacer un arabesque – el arabesque existe como idea. Puedes afrontar un arabesque, moverte por él y sostenerte allí por un mayor o menor tiempo. Puedes intentar hacer un arabesque, que es muy divertido, nosotros empleamos un montón de tiempo intentándolo” (Forsythe en Sulcas, 1991, p. 8). La metodología de Forsythe para generar movimiento no busca la perfección en la ejecución técnica por encima de todo. El elenco es siempre de una calidad increíble, pero él ofrece la posibilidad a los bailarines de hacer elecciones y tomar decisiones. Deben pensar en crear movimiento nuevo cada momento, deben tener el cuerpo vivo.

Como se ha ido viendo anteriormente, Forsythe parte del conocimiento de unas claras ideas de composición clásica, y va innovando en los puntos que le parecen interesantes. Y es que la danza tiene que evolucionar con el tiempo. Según el teórico social Paul Virilio (1991) acerca de la experiencia contemporánea del espacio, “el espacio homogéneo y sustancial derivado de la

geometría clásica griega, da paso a un espacio heterogéneo y accidental en el que las secciones y las fracciones se hacen esenciales” (p. 25) Este pensamiento, pronunciado desde un punto de vista general, no únicamente artístico, apoya uno de los puntos que queremos demostrar con este trabajo. Que la concepción contemporánea del espacio, provoca un cambio sustancial en la composición coreográfica.

2.6. Investigaciones relacionadas con este estudio.

La teoría de la danza que comenzó Laban y que ha sentado las bases teóricas de los principales estudios posteriores, ha continuado su evolución. En el ámbito universitario internacional se están realizando rigurosos estudios sobre temas similares al que trata la presente investigación. Mostramos a continuación una serie de ejemplos de serias investigaciones sobre el tema danza-espacio con el propósito de demostrar que, aunque en España es campo aún por explorar, en la esfera académica internacional se trata de un campo de reconocido prestigio. Todos estos estudios e influencias, y el apoyo de la investigación universitaria, hacen que el cuerpo teórico propio de la danza crezca, enriqueciéndose con el conocimiento de campos afines con mayor tradición teórica y científica y al mismo tiempo aportando información novedosa a otras disciplinas en las que quizá la investigación práctica es más lenta.

En 1978, el departamento de kinesiología de la Simon Fraser University en Canadá, desarrolló un programa informático en el que poder introducir los parámetros de Labanotación, con el fin de hacer más útil y práctico este sistema. Tras introducir todos los datos, se podía visualizar en la pantalla el movimiento descrito (Calvert y Chapman, 1978). Se ha elegido el sistema de

Laban frente a otros sistemas de notación del movimiento, como el de *Benesh*, o *Eshkol-Wachman*, porque el código labaniano es más general, y por tanto aplicable al estudio de cualquier movimiento. Las utilidades que Calvert y Chapman encuentran en este sistema son varias: para que los coreógrafos puedan visualizar el movimiento sin la necesidad de tener un bailarín que ejecute; para que los estudiantes de notación, puedan verificar si los datos introducidos, equivalen al movimiento esperado; para que los bailarines que desconozcan la notación, puedan acceder a ballets codificados en este sistema; por último, permite también realizar aplicaciones en los campos de la biomecánica y la salud. Al menos otras dos universidades están desarrollando un sistema de interpretación de este lenguaje: la Universidad de Pensilvania y la Universidad de Waterloo.

Ya hemos nombrado anteriormente el proyecto que la Universidad de Ohio está realizando con el coreógrafo William Forsythe. En dicho estudio se recogen los datos del coreógrafo en cuanto a espacio, tiempo y nexos fundamentalmente y éstos se procesan de manera elaborada en distintas áreas: arquitectura, diseño y geografía. Desde cada uno de estos puntos de vista se elabora una imagen que relaciona los datos estructurales de la composición del coreógrafo *One flat thing, reproduced* (Forsythe y Mey, 2000).

En 1999, Antonio Camurri, Ricardo Trocca, Shuji Hashimoto y Kenji Suzuki, forman un equipo de trabajo entre la Universidad de Génova en Italia y la Waseda University de Japón. Proponen realizar un método, *KANSEI*²⁶ *extractor*, para extraer información emocional de los gestos humanos en tiempo

²⁶ Vocablo japonés que significa sentimiento, emoción.

real. Para la comprensión del movimiento humano se han basado en el trabajo teórico de Laban (Camurri, Hashimoto, Suzuki y Trocca, 1999). El sistema tiene dos partes, una de toma de imágenes y otra de análisis de movimiento. La primera se realiza con dos cámaras y la segunda, haciendo un mapa de los parámetros físicos en la información emocional. Para analizar los parámetros espaciales, subdividen el espacio en: espacio general y espacio personal (subdivisión que utilizaremos luego en este estudio de manera más detallada)

el método de observación y análisis de Laban es una tentativa de extraer información simbólica del movimiento, para interpretar intenciones. Esto hace que la teoría del esfuerzo de Laban sea una interesante herramienta para llevar a cabo la tarea de decodificar la información de KANSEI que es transportada por el movimiento (Camurri et al., 1999, p. IV).

Además de utilizar los conceptos de espacio personal (o kinesfera) y espacio general, introducen también los conceptos de flexible y directo, refiriéndose a si los cambios de dirección son tomados de manera suave o directa.

Para grabar las trayectorias instalaron una cámara en el techo y unas marcas en el cuerpo del bailarín. Después de la grabación, con un algoritmo, extraen datos fiables de la trayectoria, incluso con alto nivel de ruido (distorsión de la cámara y el marcador) de este filtro se extraen dos parámetros: la velocidad y el diferencial dx/dy . Otra medición es la de la zona de la escena más utilizada, para analizar su extensión y la distancia respecto al público. Para esto diferencian entre:

- zona natural: cuya expresividad depende solamente de la posición elegida (el centro, el borde anterior y la esquina del fondo tienen distinta expresión)

- zona artificial: aquella potenciada por otro elemento como la iluminación o la escenografía.

Para estudiar el espacio personal, analizan la cantidad total de espacio abarcado por el movimiento. Para comprobar su sistema analizaron el movimiento de las cinco hadas de la bella durmiente, cuyos caracteres están definidos: Ternura, felicidad, generosidad, serenidad y coraje.

Conclusiones del estudio:

- 1) El sistema desarrollado es una herramienta para extraer información del KANSEI directamente de las propiedades físicas del movimiento y para analizar su significado simbólico.
- 2) El sistema desarrollado es capaz de localizar las prolongaciones del movimiento en el espacio. Este es el primer paso importante en la clasificación del movimiento usando la teoría de Laban.
- 3) Se puede obtener importante información acerca de la expresividad, de la manera en que las trayectorias se sitúan en el espacio.
- 4) Ayuda a analizar el impacto emocional de una performance en directo.
- 5) Recientemente, han puesto sensores en varias partes del cuerpo para obtener más información sobre el espacio personal.

En relación al mismo tema, aunque partiendo de premisas diferentes, el departamento de psicología de la Universidad de Hertfordshire de Reino Unido, presentó en 1996 un estudio de la percepción de la emoción en danza, que pretende decidir si es posible juzgar el estado emocional de un ser humano únicamente a partir de información motriz (Dittrich, Troscianko, Lea y Morgan, 1996)

Por su parte en 1991, el Departamento de Psicofisiología de la Facultad de Psicología, Universidad Nacional Autónoma de México, D.F., realizó un estudio sobre la existencia de una relación entre el entrenamiento de las habilidades espaciales (orientación y conciencia corporal), y la habilidad requerida para manipular un espacio representativo abstracto (Corsi-Cabrera y Gutierrez, 1991).

En el año 2000, el Laban Centre y la City University de Londres, realizan una re-evaluación de la coréutica de Rudolf Laban. La conclusión fue que la concepción espacial que él propone obtiene validez psicológica a través de comparaciones con modelos conceptuales similares en investigación de conciencia espacial y control motriz. El estudio indica que las leyes coréuticas deben ser válidas como herramientas analíticas y modelos conceptuales para el estudio del movimiento en las ciencias cognitivas (Longstaff, 2000).

Existen otras investigaciones sobre el espacio en danza que establecen vínculos entre la danza y diversos campos científicos. Por ejemplo, en 1990 se presenta en el 41º Congreso de la Federación Internacional Astronáutica celebrado en Dresden, Alemania, un trabajo de investigación sobre la vertical subjetiva de los bailarines. El estudio indica que el bailarín necesita una motricidad específica que implica equilibrio, coordinación, actividad muscular y perfecta orientación espacial, problemas que los astronautas encuentran en la microgravedad²⁷.

²⁷ La bailarina y coreógrafa Kitsou Dubois ha recibido del Ministerio Francés de Asuntos Exteriores el "Villa Medicis Hors Les Murs" por su trabajo de investigación para la NASA realizado en abril de 1989 en Houston (Dubois, 1991).

En el ámbito de la danza escénica profesional, la aplicación de la ciencia y el estudio analítico de la danza, se hace cada vez más evidente. El coreógrafo Wayne McGregor, en una entrevista para el diario El País por su nuevo puesto como director de coreografía en el Royal Ballet, la compañía del Covent Garden, asegura: “Soy un apasionado del mundo digital y con el Royal Ballet, seguiré investigando la integración del movimiento con la ciencia y las nuevas tecnologías” (McGregor en Gómez, 2006). Su exploración de la danza contemporánea con claves científicas, surge de un interés por entender la conexión entre la mente y el movimiento, que le llevó a colaborar con neurocientíficos de la Universidad de Cambridge. Esta colaboración, según dice, le llevó a una mayor comprensión de los sistemas de procesamiento de información motriz del bailarín, y a comprender también mejor la percepción del público.

Por su parte el coreógrafo Jo Fabian en *Videoinstallation und Mobile* (Fabian, 2006), utiliza también la investigación y aplicación tecnológica para dar una nueva perspectiva a la danza en el escenario. En ella, los bailarines reciben durante toda la actuación, pautas de movimiento desde el público entre otras, la situación y orientación espaciales a través de teclados. Estas pautas, estaban controladas desde un ordenador central en la mesa técnica, de manera que algunas órdenes iban agotándose, otras cambiaban y la pieza iba avanzando diseñada por el público y controlada por el director desde el equipo informático. De igual manera, la luz, la música y las proyecciones del espectáculo eran diseñadas por el público en el momento de la performance aumentando la imprevisibilidad y la interacción (Fabian, 2006).

Por último, en el ámbito teórico propio de la danza, presente a nivel universitario de grado y postgrado en las principales Universidades de Europa, Estados Unidos, Canadá y Japón, se están desarrollando numerosos estudios que relacionan a nivel formal y compositivo la danza con la arquitectura.

Valerie A. Briginshaw, en su libro *Dance, Space and Subjectivity* (2001) escribe un capítulo en el que relaciona espacios arquitectónicos con coreografía. En él, hace referencia al trabajo principalmente de dos coreógrafos contemporáneos: William Forsythe y Anne Teresa De Keersmaker. Briginshaw introduce conceptos del campo de la arquitectura y opiniones de arquitectos como Steven Spier y Daniel Libeskind acerca de las obras de los coreógrafos, así como opiniones más generales acerca de la concepción contemporánea del espacio como la de Paul Virilio, teórico social. Todas estas intervenciones ayudan a comprender la reorganización espacial de Forsythe y el énfasis de Anne Teresa De Keersmaeker en la composición espacial y su particular uso del espacio, las líneas, los volúmenes, estructuras y trayectorias; esenciales para su trabajo tanto a nivel coreográfico como dramático. Esta relación con el mundo de la arquitectura, aporta a la danza un campo conceptual muy amplio y valioso.

Otras veces, el interés de este mismo nexo surge del campo de la arquitectura y desde esa área se establece relación con la danza. En el año 2004, se presenta en la Graduate Faculty of Virginia Polytechnic Institute and State University, para el grado de Master en Arquitectura, una tesis que se titula *On dancing with architecture* (Lorenzen-Schmidt, 2004). Esta tesis, tenía como objetivo analizar el papel de la arquitectura en las artes performativas (en concreto música y danza), su poder de representación, el modo en que puede

incrementar las experiencias espaciales del espectador y su interactividad con los intérpretes, o su capacidad para ofrecer la posibilidad de experimentar con fenómenos tales como el viento, el agua, el horizonte, tiempo o gravedad como factores de estímulo en la danza contemporánea.

Con el desarrollo de esta sección dejamos clara evidencia de las siguientes conclusiones parciales:

1. La herencia labaniana en la que posicionamos nuestro estudio es un ámbito académico de reconocido prestigio a nivel internacional y cuyo ímpetu en el pensamiento teórico contemporáneo con respecto a la danza es indiscutible.
2. El espacio es un componente de esencial interés en la obra de danza y de su estudio se puede extraer gran cantidad de variada información.
3. La relación establecida entre los ámbitos de la danza y la arquitectura aporta valiosa información en ambas disciplinas haciéndolas crecer y enriquecerse de manera mutua. Quizá la arquitectura tiene un cuerpo teórico del que la danza puede beber y la danza posee la frescura y novedad de la creación más contemporánea y actual.

3. DEFINICIÓN Y ANÁLISIS DEL PROBLEMA

Desde el punto de vista coreográfico hay una serie de decisiones de tipo espacial, que van colaborar en la definición del estilo de una pieza. Algunos autores afirman que los géneros y estilos imponen ciertas restricciones y en muchos casos especifican la naturaleza y variedad del material coreográfico y las técnicas pertinentes de creación e interpretación. Conceden, sin embargo, dentro de estas tradiciones cierto grado de libertad para el coreógrafo y para el intérprete (Hodgens, 1999a). Esta afirmación es quizá excesiva desde nuestro punto de vista, puesto que no creemos que los estilos impongan ningún criterio al creador, sino que le ofrecen ciertas posibilidades de elección. Según tome unas decisiones u otras, el coreógrafo irá definiendo el estilo de su trabajo. Es más, un gran número de creadores actuales oscilan entre piezas más contemporáneas y otras más neoclásicas como sería el caso de Nacho Duato. El director de la Compañía Nacional de Danza tiene un repertorio en el que la evolución de la concepción del espacio es evidente, habiendo presentado últimamente obras en las que los bailarines utilizan mucho el suelo y el espacio queda dividido por grandes estructuras que lo diseñan, con las que interaccionan los bailarines (elementos, a priori, contemporáneos). Podemos ver un ejemplo en la pieza *Herrumbre* (Duato, 2004) (Ilustración 54).



Ilustración 54. *Herrumbre*, de Nacho Duato (2004). Foto: Jesús Robisco.

En lo que sí estamos de acuerdo es en que además de la técnica²⁸ dominante de los bailarines de una pieza, la coreografía tiene otros elementos que definen si una obra es clásica o contemporánea, como estructura, como creación. La técnica influye en la creación y no sólo por el vocabulario que se utiliza en la misma sino que además en cuanto al tema que nos ocupa queda reflejada en el espacio del bailarín, la kinesfera, influyendo en la definición espacial del mismo. La técnica por tanto, condiciona el estilo de una obra pero existen otros elementos espaciales de diseño que van a tener mucho que ver en su aspecto final.

²⁸ Técnica se refiere al conocimiento de las habilidades necesarias como para bailar un determinado estilo. En este caso nos referimos a la diferencia entre la técnica clásica y la contemporánea puesto que ambas tienen un vocabulario específico de movimiento.

Tras observar la utilización del espacio en distintas obras clásicas y contemporáneas (tabla 10), hemos llegado a distinguir una serie de elementos comunes que se observan de manera recurrente en las piezas de uno y otro estilo respectivamente. Hemos recogido dichos elementos coreográficos espaciales así como las características de sus tendencias clásica y contemporánea. Como decíamos en la introducción, no existe un acuerdo en cuanto a la definición de danza contemporánea. Vamos a intentar contribuir a la descripción de sus rasgos estilísticos desde el estudio de uno de sus elementos fundamentales: el espacio.

4. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

A lo largo de esta investigación los objetivos han ido enfocándose, ampliándose y complementándose unos a otros según avanzábamos. Lo que comenzó como una definición del estilo contemporáneo a partir de rasgos espaciales fue convirtiéndose poco a poco en un profundo análisis cualitativo del espacio en la creación coreográfica y en la reelaboración de una teoría del espacio de la danza teatral. Sin perder de vista el referente estilístico hemos ido abordando cada uno de los elementos espaciales desde distintos enfoques para llegar a un amplio estudio del espacio en la danza teatral.

4.1. *Objetivos*

4.1.1. **Objetivos generales**

A partir de la revisión realizada sobre el conocimiento actual acerca del espacio en el ámbito de la danza y la constatación de la inexistencia de un estudio como el que estamos realizando, los objetivos generales que nos planteamos con esta investigación son los siguientes:

- Definir el estilo de una pieza, clásico/contemporáneo, desde la descripción sus elementos espaciales (Estudio 1).
- Diseñar un *sistema de análisis del espacio en la danza teatral* y hacer el diseño viable para su aplicación (Estudio 2).
- Reformular una *teoría del espacio en la danza teatral*, partiendo de las teorías previas existentes y fragmentadas.

4.1.2. Objetivos específicos

Revisión bibliográfica:

- Recopilar las teorías existentes relativas al espacio en la danza teatral.
- Elaborar un texto que las recopile con un enfoque globalizador y un especial interés en el espacio como recurso creativo.

Estudio 1:

- Diferenciar los elementos espaciales de una coreografía.
- Describir las características espaciales de los elementos.

Estudio 2:

- Diseñar un sistema de análisis del espacio en la danza teatral.
- Hacer el diseño válido para su aplicación a través de modificaciones que derivan de consultas y pruebas.
- Comprobar la certeza de las características estilísticas otorgadas.
- Comprobar la posibilidad de su aplicación con un grupo de inexpertos.

4.2. Hipótesis.

La hipótesis fundamental de este estudio es que la concepción espacial en danza teatral determina el estilo más clásico o contemporáneo de una composición determinada. Por lo tanto, el estudio del espacio de una obra nos dará valiosa información acerca de las ideas del creador.

Para demostrar esta hipótesis se ha diseñado un *sistema de análisis* que permite estudiar el diseño de cada elemento coreográfico espacial y definir la estructura espacial de una obra coreográfica de manera detallada y objetiva, lo cual permite hacer una comparación de la estructura espacial de distintos trabajos coreográficos.

Con esta herramienta se puede analizar de manera profunda y objetiva el espacio de una coreografía. Una primera evaluación formal nos lleva junto al análisis cualitativo a obtener gran cantidad de información acerca de las ideas del creador.

5. MATERIAL Y MÉTODO

En palabras de Penelope Hanstein (1999a), “la investigación académica es el proceso de creación de nuevo conocimiento y como tal, busca la expansión de la esfera del conocimiento y la comprensión humanas” (p. 23). Una buena parte de la investigación en danza está destinada a la generación de teorías. Esto se debe en gran medida al hecho de que hay relativamente pocas teorías construidas en danza que son apropiadas para testar. La danza es un campo relativamente nuevo de investigación, especialmente en el terreno del arte (Sparshott, 1988).

La investigación principal de esta tesis es de carácter *fundamental* o *puro*. La intención investigadora se ajusta a la definición de Kumar (2008) de estudio puro que, en nuestro caso persigue en concreto:

- iluminar la teoría enriqueciendo el conocimiento básico en la danza;
- estudiar la concepción del espacio desde el punto de vista de la danza teatral;
- encontrar generalizaciones en cuanto a los aspectos espaciales;
- explicar el papel del espacio en el acto creativo;
- precisar el lenguaje técnico asociado con el espacio en la danza teatral.

Así pues, nuestro estudio ha terminado por reformular una *teoría del espacio en la danza teatral*. La investigación realizada parte de todas las teorías previas existentes y fragmentadas. Es, por tanto, una investigación primariamente conceptual, es decir “relacionada con una teoría [...] para desarrollar nuevos conceptos o reinterpretar conceptos existentes” (Kumar, 2008, p. 8). La

novedad que aporta nuestra investigación es la globalidad que otorga en cuanto a la recopilación de información de distintas áreas de la danza y el hecho de estudiar el espacio como recurso creativo y comunicativo del coreógrafo (la justificación de la construcción de una teoría se encuentra explicada detalladamente en el capítulo 6 de discusión)

Dada la naturaleza de nuestro objeto de estudio decidimos dirigirnos a los *métodos de investigación cualitativos*, adecuados por ser consistentes con la propia naturaleza de la danza (Fraleigh y Hanstein, 1999). Hemos adquirido además un *enfoque postpositivista*, es decir, aquel que se posiciona en la afirmación de que la realidad no es absoluta sino socialmente construida y existen modos de conocimiento no estrictamente experimentales (Green y Stinson, 1999; Lincoln y Guba, 1985; Philips y Nicholas, 2000).

Los datos que recoge el investigador para la construcción de una teoría pueden proceder de distintas fuentes tales como la observación, entrevistas, revisión bibliográfica, encuestas y distintos documentos. La investigación cualitativa recomienda multiplicidad de métodos (Michel y Ginot, 1995), así como el postpositivismo invita al investigador a permitir que éstos vayan surgiendo durante el desarrollo de la investigación. Focalizando siempre en el objeto de estudio definido y perfilado de antemano, el investigador irá utilizando los métodos que puedan proporcionar los datos que necesite en cada fase del proyecto. “El estudio estructura la investigación y no al revés” (Bogdan y Biklen, 1982, pp. 38-44) De esta manera los autores establecen otra conexión entre el acto creativo de coreografiar y la investigación postpositivista: “Como el coreógrafo, el investigador postpositivista permite que la forma del resultado final emerja del proceso” (Green y Stinson, 1999, p. 94).

La construcción de nuestra *teoría del espacio en la danza teatral* parte de la revisión bibliográfica y, en fases posteriores del estudio, es completada y rediseñada a través de los datos obtenidos en las entrevistas y el análisis coreográfico. Mostramos a continuación los cuatro métodos que hemos combinado en el desarrollo de la tesis con el fin de abordar un mismo problema desde una visión más equilibrada que concreta:

- La *revisión bibliográfica* como punto de partida, que obtiene como resultado un contexto teórico discutido y articulado en función de nuestro objeto de estudio.
- El *análisis coreográfico* para la recolección de datos sobre las características espaciales de la danza clásica y no clásica.
- Las *entrevistas* a especialistas, para comprobar la veracidad de la información recogida por otros medios y la viabilidad de nuestro sistema de análisis.
- La metodología *observacional* para llevar a cabo la aplicación del sistema de análisis diseñado.

El primer método que utilizamos es la *revisión bibliográfica*. La función principal de esta acción es la de proveer a nuestro estudio de un contexto con una intención determinada. En nuestro caso hemos seguido el siguiente procedimiento:

- Definir la base teórica de nuestro estudio dirigiéndonos a las áreas relativas a nuestro objeto de estudio y recogiendo la información y enfoques que cada una nos proporcionaba.

- De esta manera, al reunir los distintos puntos de vista de distintas áreas de investigación de la danza como son la coréutica, la coreología, el análisis coreográfico, hemos creado una red interdisciplinaria interna al campo teórico de la danza.
- Por otro lado, establecemos un vínculo entre la teoría y la práctica, llevando a cabo una investigación en la que volcamos información adquirida mediante la práctica propia y la opinión de profesionales destacados del mundo de la danza a los que nos referimos en este estudio con el distintivo anónimo de *especialistas, entendidos y/o expertos*.

De esta manera cubrimos tres de las cinco orientaciones posibles que establecen Sondra H. Fraleigh²⁹ y Penelope Hanstein³⁰ (1999) en su obra *Researching Dance. Envolving modes of inquiry*, referencia internacional para los investigadores de danza. Siguiendo a las mismas autoras, hemos enfocado la revisión bibliográfica teniendo en cuenta estas recomendaciones:

- Trabaja en la *dirección* correcta, sabiendo lo que persigues con esta sección.

²⁹ Sondra Horton Fraleigh es catedrática del Departamento de Danza en la State University de Nueva York y ha sido presidenta del Congreso de Investigación en Danza (NY). Tiene numerosas publicaciones sobre danza y movimiento, filosofía y desarrollo cognitivo.

³⁰ Penelope Hanstein es profesora y directora de danza en la Universidad de Texas, profesora visitante de la Universidad de Columbia, fue nombrada en 1995 *National Dance Association Scholar* y ha sido presidenta del Congreso de Investigación en danza (NY). Tiene numerosas publicaciones sobre creación artística, teoría de la danza y coreografía.

- La revisión bibliográfica es una *discusión*.
- Enfatiza los *nexos*. No hagas un sumario de los recursos, relaciona lo revisado con el tema de estudio.
- *Revisa* la bibliografía, no la reproduzcas. No debes escribir una sinopsis, ni un listado del contenido de los libros o artículos.

En la revisión de la teoría existente

1. Descubrimos tres perspectivas fundamentales pero sin globalidad: la coreología desde la danza teatral con metodología fenomenológica y semiótica de entender e interpretar la danza; el análisis de la danza en general desde la historiografía; y la coréutica desde la teorización científica del espacio.
2. Refinamos la teoría desarrollando una perspectiva más globalizadora, integrada e informada por nuestra experiencia profesional y los datos que íbamos obteniendo en los estudios 1 y 2 a través de entrevistas y métodos de observación.

Esta revisión bibliográfica discutida y refinada se encuentra en el apartado de la fundamentación recogido en el capítulo 2, aunque la información extraída ha sido volcada, como veremos, en los Estudios 1 y 2 que ahora explicamos.

A partir de aquí dividimos la investigación en dos estudios que hemos convenido en llamar:

Estudio 1. Referente a la definición del estilo contemporáneo en base a la descripción de las características espaciales de una obra.

Estudio 2. Refiriéndonos al diseño de un sistema de análisis original y su aplicación con dos obras de marcado estilo clásico y contemporáneo respectivamente.

Fundamentación	Objetivos: <ul style="list-style-type: none"> - Estudiar la teoría existente sobre espacio en la danza teatral y el deporte. - Recopilar la información teórica junto a la información práctica de los seis años de formación en el RCPD y experiencia profesional.
Estudio 1	Objetivos: <ul style="list-style-type: none"> - Diferenciar los elementos espaciales de la danza teatral - Describir las características espaciales de los elementos Resultado: <ul style="list-style-type: none"> - Descripción de los elementos espaciales (tabla 11). - Descripción de sus características clásicas y contemporáneas (resumen en tabla 12). - Teoría del espacio en danza teatral
Estudio 2	Objetivos: <ul style="list-style-type: none"> - Diseñar un sistema de análisis del espacio - Aplicarlo Resultado: <ul style="list-style-type: none"> - Sistema de análisis del espacio - Conclusiones de su aplicación

Tabla 7. Esquema general del estudio

5.1 Estudio 1

Presentamos este primer esquema como guía del contenido de esta sección:

Estudio 1	Objetivos: <ul style="list-style-type: none">- Diferenciar los elementos espaciales de una coreografía- Describir las características espaciales de los elementos- Definir el estilo de una pieza desde sus parámetros espaciales.
	Procedimiento: <ul style="list-style-type: none">- Visualización y análisis obras clásicas y contemporáneas- Descripción de sus elementos partiendo de otros autores de la danza y el deporte.- Estudio de las diferencias de su diseño en obras clásicas y contemporáneas.- Consulta con expertos para comprobar la certeza de la información anterior.
	Resultado: <ul style="list-style-type: none">- Descripción de los elementos espaciales (tabla 11).- Descripción de sus características clásicas y contemporáneas (resumen en tabla 12).- Comprobación con los expertos de la certeza de la información.
	Conclusiones: <ul style="list-style-type: none">- Hemos diferenciado 7 elementos espaciales- El diseño espacial influye en el estilo coreográfico- El clásico tiene unos rasgos estilísticos definidos mientras que el contemporáneo se distancia en grado mayor o menor de ruptura con sus cánones.

Tabla 8. Esquema del Estudio 1

A continuación procedemos a desarrollarlo punto por punto.

Hemos combinado la información extraída de la revisión bibliográfica con la obtenida a través de los métodos del análisis coreográfico y la entrevista a especialistas.

5.1.1. El análisis coreográfico

Para llegar a la descripción de los elementos espaciales y sus características estilísticas hemos combinado la revisión bibliográfica y la consulta a los expertos con la utilización de un método propio de la danza diseñado por

Adshead, Briginshaw, Hodgens y Huxley (1999b). Según estos autores, el *análisis coreográfico* es un método observacional que tiene como único objetivo, o razón, conseguir una mayor comprensión y apreciación de la danza. Nos ofrece “la posibilidad de emitir opiniones razonadas, de aportar datos concretos para apoyar una interpretación, cualificar una obra de arte y proponer algún medio para juzgar su valor” (Adshead, 1999a, p. 35). En nuestra investigación hemos seguido las cuatro fases que los autores plantean y que se recogen en el siguiente cuadro:

FASES	APTITUDES	CONCEPTOS A LOS QUE SE REFIERE
I	Diferenciar, describir y nombrar	Los componentes (elementos)
II	Diferenciar, describir y nombrar	La forma (el entramado de relaciones entre componentes)
III	Reconocer, atribuir y comprender	El carácter, las cualidades, los significados y sentidos (la interpretación)
IV	Juzgar y estimar	El valor y mérito de la coreografía (la evaluación)

Tabla 9. Fases del análisis coreográfico (Adshead et al., 1999b, p. 160).

5.1.1.1. Procedimiento

En el estudio que nos ocupa, pasamos por las cuatro fases de análisis, aunque atendiendo específicamente al elemento del espacio en la obra analizada. El esquema que proponemos, parte de la diferenciación, descripción y

nombramiento de los componentes espaciales de una obra coreográfica (fase I). Dentro de cada componente se han establecido dos categorías: clásica y contemporánea (fase III), en las que se especifican las características que tiene dicho componente, según tienda su forma a uno u otro extremo (fase II). La evaluación de una coreografía concreta a través de nuestro sistema de estudio, determina el grado de clasicismo o contemporaneidad de dicha coreografía, alcanzando así la última fase del análisis coreográfico (fase IV). En la elaboración de los resultados de este estudio, la cuarta fase ha correspondido a la observación de generalidades en las distintas coreografías y su introducción en la tabla 12 cuando hemos estimado oportuno.

Si se estima necesario profundizar en el conocimiento, estudio y aplicación del Análisis Coreográfico, se puede consultar en el punto 2.2, donde se encuentra desarrollado.

5.1.1.2. Muestra

Hemos realizado este tipo de análisis en las obras recogidas en la tabla 10, presenciándolas entre dos y cinco veces (según la necesidad) en representación teatral en vivo, complementando el estudio con la asistencia a ensayos y pudiendo acceder a posteriores visionados en video. En el visionado de estas obras hemos ido recogiendo las características clásicas y contemporáneas que se presentan en la tabla 12 como definición de las características espaciales del clásico y del contemporáneo. Para su organizado análisis hemos utilizado la tabla 11, como marco de elementos a observar.

Obras clásicas	Obras no clásicas
Raymonda (Petipa, 1898)	Alrededor no hay nada (Montero, 2007)
Baile de graduados (Lichine, 1940)	Allegro ma non troppo (Berdayes, 2007)
Allegro Brillante (Balanchine, 1956)	Malacarne (Reches, 2007)
Muñecos (Méndez, 1978)	For heavens shake (Galili, 2001)
	Omnia (Berdayes, 2005)
	To be continued... (Berdayes, 2007)
	Azul purísima (Berdayes, 2005)
	Madrigal (Nacho Duato, 1990)
	Sous le soleil, exactement (Fabre, 2005)

Tabla 10. Muestreo de obras analizadas

Selección de la muestra: Hemos analizado 5 obras clásicas y 9 no clásicas.

La selección de un menor número de obras clásicas se debe a la claridad y regularidad en sus características estilísticas. Al resto de obras hemos convenido en denominarlas “no clásicas” puesto que se encuentran en estilos que se distancian gradualmente del canon más tradicional no siendo todas obras contemporáneas en el sentido estricto del término estilístico.

Calidad de la muestra: Todas las obras han sido seleccionadas por el Taller Coreográfico del Real Conservatorio Profesional de Danza de Madrid, cuya dirección está bajo profesionales de indiscutible profesionalidad y criterio artístico. Así mismo, la interpretación de las obras es llevada a cabo por los alumnos de último curso de estos estudios, tras una selección por parte de los directores del taller y/o en su caso, del coreógrafo invitado. La calidad de estos bailarines es tal que el taller suele servir de escaparate a los coreógrafos del panorama actual que nutren sus compañías de estos bailarines, incluso antes de que éstos terminen su formación. La calidad de la producción que ofrece el

conservatorio está al nivel de las compañías profesionales nacionales e internacionales. La calidad de los coreógrafos es así mismo de primera línea en el panorama internacional, contando entre sus filas con premios nacionales de danza, directores de compañías nacionales y extranjeras y coreógrafos históricamente consagrados. La primera distinción estilística viene dada ya desde los propios responsables del Taller Coreográfico, que seleccionan las obras a estudiar anuales de manera separada para cada una de las especialidades: clásico, español y contemporáneo. Así mismo, dentro de la especialidad de clásico cada año se selecciona una obra clásica y una neoclásica, quedando estas últimas en nuestro estudio dentro de las “no clásicas” puesto que claramente establecen cierto grado de ruptura con el estilo clásico estándar.

5.1.1.3. Resultados del análisis coreográfico

Los resultados y discusión del análisis coreográfico se encuentran directamente en el apartado de resultados del Estudio 1 (sección 5.1.3.) puesto que ya integramos las conclusiones que derivan de las entrevistas recogidas en el apartado 5.1.2.6.

5.1.2. La Entrevista

5.1.2.1. Definición

En una fase posterior procedimos a entrevistarnos con distintos especialistas para testar la certeza de la información. Definición de entrevista:

La entrevista es una de las estrategias más utilizadas para obtener información en la investigación social. Permite recoger información sobre acontecimientos y aspectos subjetivos de las personas: creencias y actitudes, opiniones, valores o conocimientos,

que de otra manera no estarían al alcance del investigador. Desde la percepción del propio sujeto, la entrevista añade una perspectiva interna que permite interpretar comportamientos, constituyendo una fuente de significado y complemento para el proceso de observación (Del Rincón, Arnal, Latorre y Sans, 1995, p. 307)

Recordamos que el objetivo que nosotros nos propusimos con las entrevistas era fundamentalmente la de complementar a los demás métodos de investigación utilizados. De esta manera, comprobamos la certeza de la información recogida anteriormente y podemos ampliarla con las sugerencias de los denominados expertos.

5.1.2.2. Tipos de entrevista

Entrevista personal. Para nuestro tipo de trabajo son útiles las entrevistas abiertas (Green y Stinson, 1999), que permiten al sujeto entrevistado enmarcar su propia experiencia sobre el tema y al entrevistador perseguir cada pensamiento emergente. No obstante, realizamos un tipo de *entrevista centrada* (Bell, 2005), cuyo esquema inicial otorga la flexibilidad necesaria y evita que quede algún punto importante por visitar con cada uno de los entrevistados. Las entrevistas fueron *cualitativas* y por tanto no estandarizadas. En ellas prima la comprensión frente a la documentación, no se busca una muestra representativa y los datos obtenidos se muestran de manera narrativa, no numérica. La recogida de los datos fue mediante el registro de notas en el tiempo inmediatamente posterior a la entrevista (Michel y Ginot, 1995).

Además de realizar las entrevistas individuales a los expertos según hemos detallado, realizamos otras dos fases de consulta:

Una fase de *peer debriefing* o *juicio crítico de compañeros* entendida como el hecho de compartir datos y hallazgos con colegas de profesión que están

familiarizados con el contenido del trabajo de investigación (Lincoln y Guba, 1985, pp. 308-309).

Una entrevista en grupo entendida como un *grupo de discusión*, en la que los 15 entendidos guiados por un moderador, sostuvieron una discusión relajada en la que se exponían y respondían ideas y comentarios respectivamente. De esta forma se crea una situación en la que los miembros del grupo se influyen entre sí (Del Rincón, Arnal, Latorre y Sans, 1995).

5.1.2.3. Guión de la entrevista

El guión que seguimos en todas ellas fue el resumen del estudio que recogemos en el anexo IV

5.1.2.4. Muestreo de los entrevistados

La selección de los entrevistados se hizo en base a los siguientes criterios:

Denominamos *entrevistado entendido*, a aquel que pertenece al ámbito profesional de la danza teatral y tiene un mínimo de cinco años de estudios oficiales en danza clásica, contemporánea, improvisación y composición, lo que conlleva unas 1350 horas de formación en cada una de las áreas (calculadas a partir del programa de estudios). Es una persona por tanto, que conoce en profundidad nuestro objeto de estudio y está familiarizado tanto con su creación como con su percepción.

Denominamos *grupo de expertos*, a un selecto grupo de 8 personas, todos ellos profesionales de la danza, docentes en Conservatorios Superiores de Danza, académicos internacionales de la danza y/o cargos directivos de instituciones nacionales de prestigio.

5.1.2.5. Procedimiento

1. Se elaboró un documento resumen del sistema de estudio y se envió a los expertos para su consulta.
2. Procedimos a realizar dos entrevistas en grupo o juicio crítico de compañeros
 - a. Presentación del sistema a un grupo de cuatro entendidos en danza para corroborar su comprensión. El grupo fue formado por alumnos del 6º Grado Medio del Real Conservatorio Profesional de Danza durante el curso 2006-2007.
 - b. Exposición a un grupo mayor de entendidos (15 alumnos de 5º y 6º del RCPD) y posterior debate.
3. Procedimos a entrevistarnos individualmente con los expertos que previamente habían recibido y consultado el resumen del estudio y accedieron a recibirnos. En dichas entrevistas:
 - a. Expusimos brevemente el motivo de la consulta.
 - b. Expusimos brevemente (en los casos que así lo solicitaron) el estudio realizado, aportando mayor detalle en las fases en las que el experto en cuestión reclamaba más profundidad.
 - c. Solicitamos la firma de la carta de aprobación (anexo V)

5.1.2.6. Resultados de las entrevistas:

Los resultados obtenidos fueron opiniones puntuales que se

- El contemporáneo no cumple de manera estable con las características estilísticas otorgadas. Las establecemos pues como vías de ruptura con

el clásico sin que sea necesario su cumplimiento constante para ser considerada una obra contemporánea.

- Los expertos corroboran la veracidad de la información referente a los elementos espaciales y a sus características clásicas y contemporáneas.
- Obtuvimos la firma de la carta de aprobación de los ocho expertos.

Estos resultados se encuentran volcados en la sección siguiente.

5.1.3. Resultados y discusión del Estudio 1

Los resultados se recogen de manera esquemática en las tablas 11 y 12. Su contenido se explica a continuación.

5.1.3.1. Elementos espaciales de la danza

Hemos diferenciado 7 parcelas espaciales que corresponden a los 7 elementos espaciales de la danza de los que hablábamos anteriormente. En esta tabla 11 están representadas las parcelas espaciales en las que se produce, tanto el diseño de movimiento (espacios 1-3) como el diseño del entorno visual, no referido directamente al movimiento, aunque sí condicionante del mismo (espacios 4-7).

Diseño de movimiento	Espacio 1. kinesfera
	Espacio 2. espacio interpersonal
	Espacio 3. diseño de grupo
Diseño del entorno visual	Espacio 4. escenografía
	Espacio 5. vestuario
	Espacio 6. entorno escénico
	Espacio 7. iluminación y proyecciones (espacio virtual)

Tabla 11. Elementos espaciales de la danza teatral

5.1.3.2. Características clásicas y contemporáneas

En cada una de las categorías espaciales, existen infinitas posibilidades de elección. Cada coreógrafo va tomando esas decisiones durante el proceso creativo de la obra, lo que va definiendo el estilo de una pieza. Las decisiones que tienen que ver con la estructura espacial afectan al resto de estratos o componentes de una pieza como la dramaturgia, el tiempo, el sonido, los bailarines, la idea, etc. Del mismo modo, esta parcela espacial puede no ser prioritaria y verse condicionada por el resto de componentes. Nosotros hemos enumerado en la tabla 12 las características espaciales que se observan de manera más recurrente en obras clásicas y contemporáneas, influyendo por tanto en la configuración del estilo de la obra. La primera diferencia existente entre ambos estilos es que mientras el clásico cumple de manera estable con las características que lo definen, el coreógrafo contemporáneo dispone de esas características propias con bastante libertad acogiéndolas u obviándolas cuando considera oportuno produciendo una obra más o menos contemporánea según utilice los elementos. La columna de la derecha no son por tanto los elementos que siempre existen en una obra contemporánea, sino, vías de apertura de las características clásicas paralelas. Lo veremos muy claro en el estudio realizado sobre la obra *One Flat Thing, reproduced* (Forsythe y Mey, 2000) en la sección 5.7. Pasaremos después a explicar uno por uno cada elemento coreográfico espacial.

Elementos coreográficos espaciales	
Características clásicas	Características contemporáneas
Espacio 1. kinesfera	
Verticalidad estática. Equilibrio	No verticalidad. Desequilibrio
Verticalidad en el salto	No verticalidad. Suspensión
No utilizan el nivel bajo	Todos los niveles
Base reducida	Amplia base
Prima el diseño espacial	Priman la tensión, progresión, proyección espacial.
Espacio 2. interpersonal	
Invasión mínima	Máxima invasión
Tensión espacial mínima	Tensión espacial con y sin invasión
	“Contact a distancia”
Rol sociomotor definido	Roles intercambiables
Empatía sociomotriz mínima	Máxima
Espacio 3. diseño de grupo	
Simetría	Asimetría
Igualdad formal	Desigualdad formal (vs sensación)
Disposición jerárquica del espacio	No siempre
Espacio visualmente equilibrado	No siempre
Espacio 4. escenografía	
Entendida como decorado, ocupa el menor espacio posible.	Diseña el espacio
Interacción mínima con los bailarines	Interacción. La escenografía complementa el movimiento en amplitud, niveles, incertidumbre...el vestuario también
Espacio 5. vestuario	
Acentúa el orden y la jerarquía	No siempre. Personaliza.
Define rol femenino masculino	A veces los confunde.
Espacio 6. entorno escénico	
Perspectiva frontal	Distintas perspectivas
Teatro tradicional	Espacios diversos
Espacio 7. espacio virtual (iluminación y proyecciones)	
Muestra el espacio	Diseña el espacio
No interacciona	Interacciona con el movimiento

Tabla 12. Características clásicas y contemporáneas de los elementos coreográficos espaciales.

Espacio 1. Kinesfera

Este primer apartado es el área espacial más pequeña que vamos a analizar: la kinesfera. Hablaremos del movimiento que se produce en su interior, sin observar las traslaciones, para luego ver también el desplazamiento en vertical de toda la kinesfera, al tratar los niveles del espacio.

El primer concepto que exponemos es el de verticalidad. El ballet utiliza fundamentalmente las direcciones primarias para establecer sus posiciones y a partir de ahí crear su movimiento, por lo que el diseño de su kinesfera tiende a construirse cerca del eje vertical, llevando por tanto el cuerpo hacia posiciones de equilibrio. El equilibrio depende de la sensación correcta de estos ejes principales (Preston-Dunlop, 1998). La danza clásica utiliza también estos planos para aislar un hemicuerpo del otro. Por ejemplo, el torso del tren inferior, generalmente se disocian para que el movimiento de uno no implique necesariamente el del otro. La conexión viene después por decisión coreográfica, no porque el impulso natural de uno provoque una reacción en el otro, lo que en ocasiones provoca en los bailarines noveles el bloqueo de la coordinación de algunos movimientos. Estas cualidades de verticalidad y equilibrio son reconocidas como valores propios del estilo clásico y por tanto se persiguen en las obras pertenecientes a este estilo. Recordamos la cita de Hodgins (1999a):

las normas y criterios del ballet clásico (las que se asocian con la verticalidad, el equilibrio, la simetría), establecen criterios específicos sobre lo que puede constituir una buena coreografía en sus propios términos y sobre las condiciones necesarias para que pueda someterse a una valoración (p. 134).

Estas características representan por tanto un valor para dicho tipo de coreografías. Los pioneros de la danza moderna, Duncan, Graham, Humphrey, Laban, Wigman, etc. rompen con esta primacía de la verticalidad y comienzan a apoyarse en líneas, planos oblicuos y direcciones alcanzables únicamente a través de espirales, diagonales, desequilibrios y redondos para ampliar las direcciones estables del ballet (Preston-Dunlop, 1998). Esto les lleva constantemente al desequilibrio.

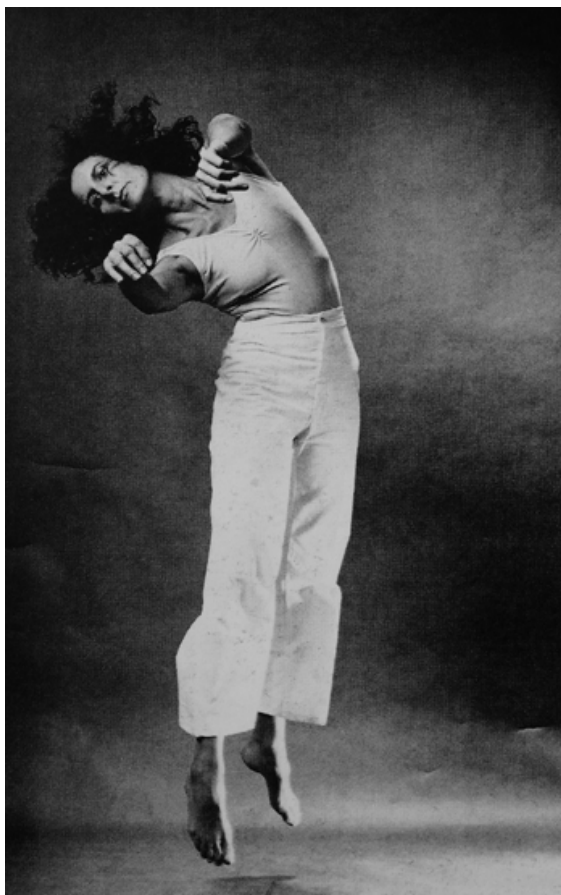


Ilustración 55. Trisha Brown en *Locus*, 1975.

Foto: Jack Mitchell.

La sensación de salto también varía de un estilo a otro. Mientras el ballet tiende a la máxima elevación, el contemporáneo tiende a suspender (Ilustración 55) o viajar (trasladar a ras de suelo). Lo que viene a ser de nuevo la utilización de un eje vertical o diagonal como dirección de la energía del salto y en la posición que busca dibujar el cuerpo durante la elevación. Otra característica espacial que diferencia el clásico del contemporáneo, es la amplitud de

la base de apoyo. En ballet se tiende a una mínima base de apoyo, cuya máxima expresión es la de subirse a las puntas. Esto provoca una alineación en el cuerpo, necesaria para mantenerse en equilibrio, que tiende al eje vertical

lo más posible. La consecuencia es que el volumen que se puede ocupar con el movimiento es menor y siempre deberá ser compensado, equilibrado, dado que un desplazamiento mayor, haría que la proyección del centro de gravedad se saliera de la base y la figura quedara en desequilibrio.

El bailarín contemporáneo, aumenta la base todo lo que necesita para moverse libremente (Ilustración 56), hasta el punto de utilizar el suelo con toda la superficie del cuerpo. Esto nos lleva a otro punto de diferencia, la utilización de los niveles del espacio. El ballet trabaja el nivel medio y lo que alcanza de alto con los *portés*. El contemporáneo trabaja el nivel bajo del suelo, el medio, el alto y todos los niveles que se pueden alcanzar con la utilización de compañeros o escenografía a la que puedan trepar o en la que sumergirse.



Ilustración 56. *A la manera de la tierra*, Olga Cobos (2005). Foto: Jesús Robisco.

En cuanto a los modos de materializar el espacio de la coreutica, también se establecen diferencias entre el clásico y el contemporáneo. Existen cuatro modos de hacer visible el espacio al espectador, estos son los modos de materializar el espacio. Se definen cuatro modos de materializar el espacio: el diseño corporal, la progresión espacial, la tensión espacial y la proyección espacial (Preston-Dunlop, 1998). Estos aúnan las formas espaciales reales con las virtuales:

- **Diseño corporal.** Es la línea o curva en la que se coloca el propio cuerpo del bailarín. Es un brazo estirado, mostrando una recta, o redondeado, diseñando una curva. Es la estructura virtual en la que se apoya la postura. Este modo de materializar el espacio tiene gran peso en clásico, donde prima la postura, la colocación exacta del cuerpo en el diseño del coreógrafo. En contemporáneo también se utiliza en determinados momentos, pero es igual o más importante la transición de una postura a otra, que define el espacio de otra manera como vemos a continuación.
- **Tensión espacial.** Es la línea imaginaria que crea el bailarín al relacionar dos puntos del espacio. Estos puntos pueden ser: del mismo cuerpo, de dos cuerpos distintos, un punto del cuerpo y uno del suelo...etc. En ballet suele haber relaciones entre la posición de la mano, la pierna y la cabeza, tanto en las posturas como en las transiciones, aunque son relaciones más bien por coordinación de segmentos corporales que unión ficticia de dos puntos. En contemporáneo se puede observar también la tensión espacial e incluso se utilizan más puntos del cuerpo, caderas, codos, abdomen, etc. por ejemplo, la sensación de llevar una bola abrazada, que utiliza mucho José

Reches³¹, crea tensión espacial en toda la esfera que se crea entre los brazos, pecho, abdomen, cadera. Esta tensión espacial se observa también en el espacio existente entre dos personas cuando se mueven con relación mutua, lo que implica gran comunicación motriz. Es lo que aquí hemos denominado *contact a distancia*, hablaremos de ello en el próximo apartado referido al espacio interpersonal.

- Progresión espacial. Son las líneas y curvas virtuales que el bailarín traza en el espacio al moverse. Es la intención del bailarín las que las hace visibles para el espectador. En clásico se dibuja con las piernas y los brazos, pero el dibujo no es lo más importante. Las posiciones del ballet y la colocación, condicionan en gran medida estos dibujos, siendo primordial no perder esas estructuras. En contemporáneo es necesario tener la misma sujeción y control pero éste puede buscarse fuera de la cuadratura clásica si lo que en ese momento interesa es precisamente la progresión espacial más que el diseño corporal.
- Proyección espacial. Es la línea virtual que aparece a continuación de algún segmento corporal, cuando el bailarín consigue proyectar la energía más allá de su cuerpo. Aparece cuando la energía no para en la punta de los dedos, y prolonga la línea de los mismos.

En clásico gran parte de la atención del espectador se busca en el plexo solar del bailarín y los brazos acentúan esta sensación enmarcándolo con una línea

³¹ José Reches es bailarín, coreógrafo y profesor del Departamento de danza contemporánea del RCPD de Madrid.

redonda en torno a él. En contemporáneo, generalmente el interés, las líneas, el foco, se proyectan fuera del cuerpo del bailarín y fuera de la kinesfera.

Espacio 2. Interpersonal

En este apartado nos referimos a la relación que se establece entre dos bailarines y sus dos kinesferas. En este “espacio 2”, la posición de los bailarines en el escenario no es relevante, nos vamos a centrar únicamente en la posición relativa entre ellos.

La danza en sí, es un acto de comunicación, en la que podemos considerar por un lado, a los bailarines como emisor y por otro, como receptor activo, al público. Lo que a priori no es tan evidente es la existencia de una comunicación motriz entre los bailarines que inter-actúan en el escenario. Podemos afirmar que los bailarines no suelen ser elementos independientes en un escenario sino que actúan como grupo, con una unidad energética, espacial, dramática, formal, temporal...etc. El resultado final, es decir, la interpretación de la pieza es por tanto algo que difiere de la suma de sus acciones aisladas. Hay algo más. Existe un elemento de cohesión entre ellos, una interacción que de una u otra forma modifica las acciones individuales: la comunicación práctica. Entramos con esto en el campo de la comunicación no verbal. Tanto en la danza como en el deporte colectivo, existe una comunicación no verbal. Uno de los campos de estudio de este tipo de comunicación está referido directamente al espacio: la proxémica.

La proxémica es el estudio de la percepción y el uso del espacio por el hombre. Ampliamente relacionada con el complejo de las actividades comportamentales y sus extensiones, conocidas por los etólogos bajo el concepto de territorialidad. Trata esencialmente la noción de distancia fuera del campo de la conciencia (Hall, 1984, p. 198) .

La proxémica y la kinésica nos permiten tomar información acerca del espacio y el movimiento (Sampedro, 1999) y establecer ciertas relaciones entre las conductas de los participantes. En la comunicación que se establece entre bailarines de manera no verbal, la acción de un bailarín, influye de algún modo en la del otro. Este contacto comunicativo, puede darse a través de distintos canales, que en el caso de la danza son la vista, el oído y el tacto. El espacio sociomotor es aquel en que la comunicación se pone de manifiesto o actúa. Sería por tanto aquel espacio que se define en el escenario a partir de la presencia de dos bailarines. La acción motriz utiliza este espacio como intermediario. En este espacio motriz, el hombre instantáneamente define su *dominio* otorgándole al espacio físico cualidades propias, inherentes al instinto humano y animal. Surge así la territorialidad, término definido por los etólogos como el conjunto de observaciones concernientes al uso del espacio por parte del hombre (Sampedro, 1999). Esta territorialidad, define unas distancias en el espacio interpersonal: distancia íntima, personal, social y pública (Bateson et al., 1982), que son utilizadas por el hombre en cualquier tipo de comunicación de manera inconsciente, influyendo en el tipo de comunicación que se establece. Se puede producir comunicación en cualquiera de ellas, con invasión o en la distancia. El simple hecho de establecer un dominio, un espacio cercano en el que admitir sólo a aquellos que gozan de confianza, un territorio personal que ha de merecer aquel que quiera acceder a él, otorga a un elemento físico como es el espacio gran carga psicológica que al hacerse visible se convierte en significado dramático. Podemos decir que los estilos clásico y contemporáneo, también marcan una diferencia en cuanto al uso de este territorio personal.

La tendencia más clásica a este nivel es la de reducir esta invasión al mínimo contacto posible con el que realizar una cogida o un soporte. Las superficies de contacto suelen ser casi siempre las manos del varón y la cintura, manos o axilas de la mujer. El contacto tiene un papel funcional, mecánico, de sujeción, soporte o elevación, pero no de comunicación (Ilustración 57).



Ilustración 57. *Amelia*, Edouard Lock (2002). Fotograma del video-danza

Esto reduce un canal de relación vital para la danza contemporánea, el tacto, cuya máxima utilización se observa en la técnica del *contact improvisation*. En esta técnica contemporánea la invasión es muy amplia, llegando al contacto total de un cuerpo con el otro. La comunicación es completamente necesaria puesto que el movimiento no está preestablecido sino que surge de la improvisación. Incluso en aquellas coreografías ya ensayadas surgen pequeños ajustes que es necesario solventar en el momento a través del

propio tacto. En esta técnica de danza contemporánea por tanto, se establece una comunicación motriz directa a través del contacto.

Esta forma de danza apareció en los años 70, como un medio revolucionario y no sexista de danzar y de hacer performances. De este lenguaje, de una gran sensibilidad, nació una nueva forma de danza ahora practicada mundialmente. El "contacto-improvisación" es un sistema refinado de comunicación corporal. Un conjunto de informaciones neuro-musculares se transmiten instantáneamente entre dos o más cuerpos en movimiento, según un código muy elaborado. Estos cuerpos están inmersos en un intercambio continuo de peso y de energía cinética. Por este medio, todos los sentidos están en alerta, particularmente el tacto. El entrenamiento y la práctica agudizan los reflejos y desarrollan una presencia hacia una manera extraordinaria de comunicar con los demás. Es una conversación muy intensa sin palabras (Muzard, 2005) ³².

Otro de los conceptos que se desarrollan en el campo de la comunicación motriz es el del rol sociomotor, refiriéndose al papel que se le otorga a cada individuo de los que colaboran en dicha comunicación. En este caso también existe una clara diferencia entre la tendencia más clásica y la más contemporánea. En el ballet, el rol sociomotor está claramente definido y además ligado al sexo del intérprete. El varón eleva, da soporte o sujeta a la bailarina ocupando el espacio que queda bien por debajo o bien por detrás de ella. En danza contemporánea sin embargo no está tan determinado. En algunos casos se mantiene el rol del bailarín como portor pero también pueden compartirse los roles, dependiendo de la idea que quiera transmitir el coreógrafo y del físico del elenco (en las compañías de contemporáneo no suelen ser todos los bailarines/as del mismo tamaño). Surgen trabajos de

³² El Dr. Joel Muzard, psicólogo formado en la UC de Santiago de Chile y la Universidad de Montreal y practicante de Contact desde el año 82, es un defensor de esta disciplina de la danza contemporánea para el desarrollo de las inteligencias múltiples.

contacto entre bailarines que actúan como portor y portado independientemente de su género, lo que provoca que el movimiento no sea tan previsible para el espectador y aumenta las posibilidades creativas del coreógrafo. Pero decíamos anteriormente que no sólo a través del contacto se puede establecer la comunicación no verbal. Otra de las herramientas de comunicación que poseen los bailarines entre sí es la tensión espacial. Ésta surge entre dos puntos que se relacionan a través del espacio por la intención del bailarín y evolucionan uno en función del otro. Es una especie de “contact a distancia” en el que el movimiento de un bailarín va provocando repercusiones en otro sin llegar a utilizar el tacto, pero estableciendo una clara relación espacial como puede ser la de dos imanes que se mantienen a cierta distancia con una fuerza constante y equilibrada de atracción y repulsión. Podemos ver este tipo de comunicación de manera más continua en las obras de tendencia más contemporánea, pero también en momentos puntuales es utilizada por coreógrafos de tendencia menos vanguardista (Ilustración 58).

Así, podemos ver en la ilustración 31 un dúo de la compañía japonesa de danza contemporánea Karas y en la ilustración 58 un momento parecido en una compañía más clásica como es el Nederlands Dans Theatre, dirigido por el coreógrafo Jiri Kylian. La tendencia más clásica en cuanto al establecimiento de tensión espacial entre los bailarines, es que dicha relación espacial aparece en las coreografías, pero de nuevo por decisión coreográfica preestablecida, no porque el movimiento de un



Ilustración 58. *Bella Figura*, Jiri Kylian (1995). Foto: John Ross.

bailarín condicione el del otro. Es decir, existe una tensión espacial, pero ésta no establece una comunicación real. La diferencia con el estilo contemporáneo es por tanto el establecimiento de esta comunicación de manera real y con decisiones instantáneas: “Aquí y ahora”. Como resultado obtenemos esa especie de contact a distancia, en la que el movimiento de un intérprete es creado a partir del movimiento del otro, condicionándose mutuamente por un juego de figuras complementarias, especulares, simétricas y demás relaciones espaciales que hacen surgir esa tensión entre dos puntos o superficies corporales. En el terreno de la arquitectura esta tensión espacial es comparable al juego de fuerzas que crea por ejemplo Tadao Ando en sus edificios dualistas, en los que el espacio está regido por dos polos que generan una

fuerza entre ellos de atracción y repulsión (Furuyama, 2000). Pero no sólo crea esta tensión a partir de dos formas, sino que la extrapola a distintos opuestos como forma-espacio, luz-sombra y naturaleza-construcción, en los que la importancia del espacio es evidente (Ilustración 59).

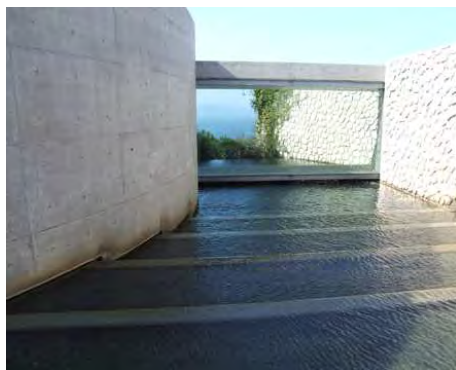


Ilustración 59. Edificio *Oval* del *Museo Benesse*, Tadao Ando (1992), en Naoshima. Foto: C. Zeballos.

En la arquitectura de Tadao Ando la preponderancia del espacio que se deduce de la estructura arquitectónica es palpable desde el primer instante. Él mismo afirma otorgar más importancia al espacio que a la forma propiamente dicha, por la intención de despertar en el observador una percepción más kinestésica y multisensorial que visual, una reacción envolvente que afecte a todo su cuerpo y no sólo a la vista. Observemos la imagen de la *Iglesia de la luz* (Ilustración 60), en la que la imagen principal, la cruz, no es una talla ornamentada, ni tampoco un anexo al altar, aparece ante el visitante como un haz de luz que se cuelga del exterior por el espacio libre recortado por el hormigón desnudo.



Ilustración 60. *Iglesia de la luz*, Tadao Ando (1989). Foto: Mauricio Ramírez.

De esta manera el símbolo de la cruz obtiene automáticamente todo el protagonismo de una manera casi teatral, con el peso evidente de quien no se adorna para ser visto sino que simplemente, se deja ver y atrapa la atención del espectador con sencillez, elegancia y sinceridad.

Tras establecer esta comparativa entre la tensión espacial observada tanto en la danza como en la arquitectura contemporánea, volvemos nuestra atención hacia el tema que nos ocupa. Hablábamos de aquella comunicación que se establece en el espacio interpersonal, entre dos bailarines, bien a través del contacto o de la tensión espacial. En ambos tipos de comunicación se hace necesario establecer otro proceso cognitivo en cada uno de los intérpretes. Nos referimos a la empatía sociomotriz. Según Parlebás (2001) este término se refiere al “proceso por el cual un individuo en interacción intenta captar el punto de vista de otro coparticipante y lo tiene en cuenta durante sus propias conductas motrices” (p. 188). Hablamos de un proceso cognitivo que requiere una inteligencia emocional bastante fina. El proceso comienza por la descentración sociomotriz, proceso por el que una persona en acción adopta el punto de vista del otro participante, intentando ponerse en su lugar. La segunda parte del proceso implica que este individuo comprende la situación del otro hasta tal punto que es capaz de actuar en consecuencia, condicionando su propia acción a la necesidad del otro. Los juegos espaciales a los que nos hemos referido antes como *contact a distancia* necesitan de estos dos procesos cognitivo-afectivos, que en danza se conocen con el término genérico de *escucha*. Con esta *escucha*, se teje una relación invisible que otorga estructura a una pieza, unidad de acción, de sensación, de energía, aunque los movimientos no sean idénticos. Es una estructura más sutil que la identidad

formal, o que el pacto de unos determinados movimientos. Por esta razón es más complicada de conseguir y también de percibir. Pero cuando se consigue esa conexión con el otro, toda la atención se focaliza en crear un movimiento complementario al del compañero y la sensación de comunicación no verbal es plena. En los estudios de danza contemporánea, esta comunicación se trabaja desde las clases con ejercicios y pautas en los que se busca la consecución de esta *escucha* como objetivo principal. Por ejemplo, improvisar por parejas manteniendo una relación concreta con el compañero: los dos individuos tienen la libertad de moverse en el nivel bajo o en el alto, y pueden decidir cambiar de uno a otro tomando la iniciativa quién, cómo y cuándo quieran, pero nunca deben coincidir ambos en un mismo nivel. Este ejercicio pone toda la atención del participante en la relación establecida entre uno y otro y otorga menos importancia a las acciones individuales.

Volvemos a poner la atención en el espacio y su significado, más que en la forma, en lo cognitivo-afectivo más que en la técnica, en la percepción emocional más que en la meramente visual.

Esta intención dramática es utilizada generalmente en contemporáneo buscando mostrar con movimiento lo que ocurre a nivel emocional entre dos personas cuando, por ejemplo una persona agarra a otra, no le deja avanzar ni levantarse y sin embargo ésta se mantiene pegada a su espalda como si fuera un lugar, por conocido, seguro (Ilustración 61).



Ilustración 61. *A la manera de la tierra*, Olga Cobos (2005). Foto: Jesús Robisco.

Espacio 3. Diseño de grupo

En este apartado nos vamos a centrar en aquellas decisiones coreográficas que afectan a más de dos bailarines en cuanto a la posición que ocupan en el espacio de la representación. La tendencia clásica a este respecto es la de crear en el escenario una sensación de orden y equilibrio entre los componentes. Ocurre lo mismo que en la arquitectura clásica en la que priman dichos valores (Ilustración 62).

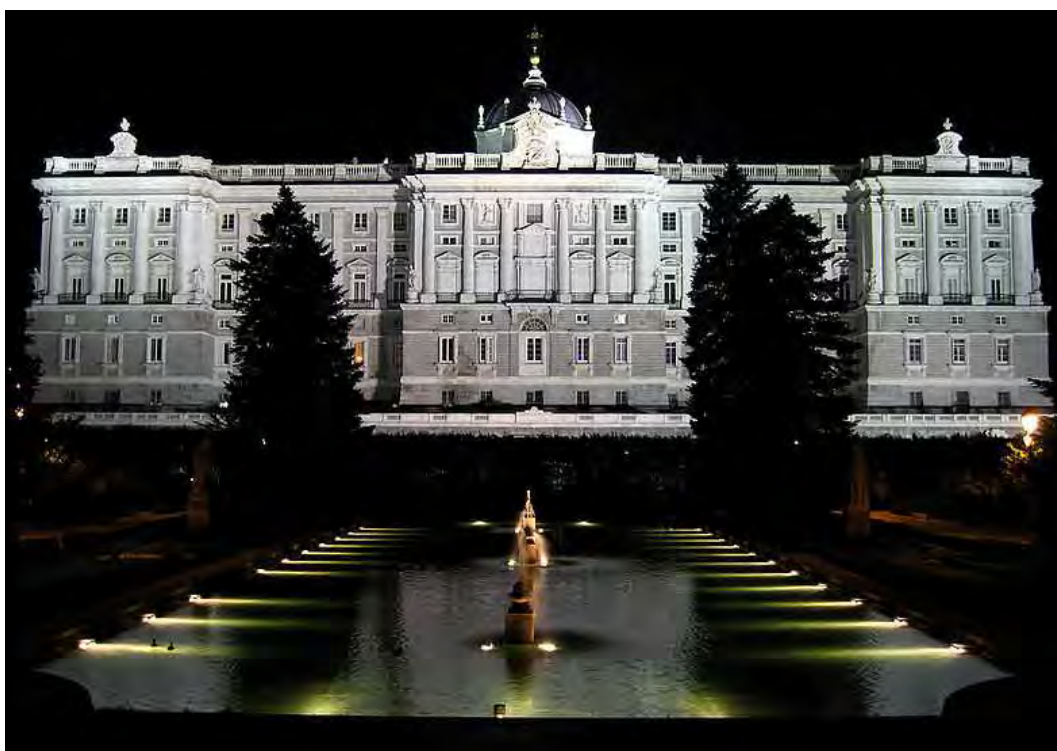


Ilustración 62. *Palacio Real de Madrid*, de Filippo Juvara y Francesco Sabatini (1738).

Foto: Kaunokanien, Flickr.

El estilo clásico busca estas ideas de equilibrio, igualdad formal y jerarquía desde el movimiento del bailarín y también a la hora de distribuir y desplazar a un grupo en el escenario. Para empezar, los elencos de compañías clásicas están compuestos por bailarines cuyas estructuras corporales tienden a ser idénticas. Esto influye en el diseño espacial, ya que si se distribuye este elenco

por el escenario en una fila, las cabezas van a estar a la misma altura, diseñando una línea ordenada y equilibrada. No ocurre así en la mayoría de las compañías contemporáneas, que ya desde la elección de sus bailarines, buscan otras cualidades distintas a la identidad corporal. Esto provoca que al formar la misma fila, la línea de las cabezas sea irregular, resaltando la diferencia de sus componentes (Ilustración 24).

Por otro lado, al situar a los bailarines en el escenario, el clásico suele utilizar formaciones simétricas, ascendentes o descendentes, pero nunca irregulares. De la misma manera, el bailarín principal, ocupa normalmente el lugar más fuerte del escenario y es arropado por el cuerpo de baile, utilizándose una distribución jerárquica del espacio (Ilustración 63).



Ilustración 63. *La Bayadere*, Marius Petipa (1877). Foto: Jesse Davis

Como ya hemos visto antes, esto se asocia al marco histórico en que se creó la danza clásica. “Este conocimiento que va pasando de generación en generación de maestro a alumno, fue heredado del jerárquico orden social que ayudó a emerger el ballet en su época” (Forsythe en Siegmund, 2004, p. 1). A la hora de crear el movimiento, en clásico se sigue buscando una identidad formal, en la que un dedo colocado diferente es incorrecto, inadmisible. En contemporáneo, pueden verse fotos en las que no hay dos bailarines exactos,

pero la sensación que transmite el grupo es compacta. Las formaciones y desplazamientos se crean o surgen según la idea y no según el canon formal (Ilustración 64).



Ilustración 64. *Korridor*, Gentian Doda (2005). Foto: Jesús Robisco.

En cuanto al espacio general, el ballet crea un espacio equilibrado, incluso en el movimiento. No es raro que los pasos que se realizan hacia la derecha, se repitan de nuevo a la izquierda, por ejemplo, o que lo que ocurra en un extremo del escenario, tenga un eco en el extremo opuesto. Al colocar al cuerpo de baile, éste estará repartido equilibradamente desde el centro a ambos extremos del escenario, o en otras ocasiones agrupado el centro de baile en una figura simétrica a un lado y en el otro lado a los protagonistas. En estos casos, el equilibrio viene dado por el peso de los papeles dramáticos asignados igualando en importancia dos bailarines principales y un cuerpo de baile entero.

El diseño de grupo en las coreografías más contemporáneas busca otro tipo de composición. Estamos hablando por tanto de una distribución de los intérpretes por el escenario que van a buscar elementos como el caos, el contrapunto, la tensión o la irregularidad sumados a las estructuras de orden, repetición e igualdad de las que hablábamos anteriormente. Observemos por ejemplo esta escena de la Compañía Nacional de Danza (Ilustración 65). Podemos ver en la figura la asimetría y el contrapunto de la composición de grupo acompañada de una neutralidad en el elemento discordante que llama la atención simplemente por el contrapunto con la acción del resto de los intérpretes.



Ilustración 65. *Arcos de escarcha*, Örjan Andersson (2005). Foto: Jesús Robisco.

El coreógrafo contemporáneo tiene más libertad en cuanto a las estructuras compositivas de grupo, más posibilidades. Volviendo a la arquitectura como ejemplo claro de estructura espacial a la que estamos acostumbrados a percibir, estaríamos hablando de edificios más irregulares como el *Guggenheim*

de Bilbao del arquitecto americano Frank O. Gehry o el *Jewish Museum* de Berlín del arquitecto deconstructivista Daniel Libeskind (Ilustración 66).



Ilustración 66. *Jewish Museum Berlín*, Daniel Libeskind (2001). Foto: Jewish Museum Berlin/wordpress.

Espacios 4 y 5. Escenografía y vestuario

Nos salimos ya del diseño del movimiento para comenzar a hablar de aquellos elementos coreográficos que participan en la obra y condicionan el diseño espacial de la misma. En primer lugar hablamos de la escenografía y el vestuario en las composiciones de tendencia clásica. En clásico se suele utilizar la escenografía a modo de decorado, para recrear un lago, un bosque o la escena en la que se desarrolla la historia que cuenta el ballet. Con frecuencia ocupa el menor espacio posible, para no restárselo a los bailarines y su valor es el sentido figurado que aporta a la historia, describiendo el entorno

en que se desarrolla. Lo mismo ocurre con el vestuario, una de cuyas funciones principales es la de distinguir a los personajes, siendo el más llamativo el del protagonista. Por otro lado, interesa que se muestren las líneas corporales lo más fielmente posible, por lo que suelen ser trajes y zapatillas que se ajustan al contorno del cuerpo del bailarín. No siempre es ésta la intención del contemporáneo, donde se puede bailar con botas que ocultan la figura del pie pero le otorga una fuerza inusual o un vestido con aros en los que se pierde al bailarín. El tutú de las mujeres diseña un volumen superior alrededor de la cadera y aumenta la sensación de giro y salto suspendidos, frente a la velocidad y potencia de los varones. Por tanto, distingue también por sexos a los bailarines. Por otro lado, crea también una línea horizontal en el escenario estableciendo otro punto de uniformidad y estabilidad visual (Ilustración 67).



Ilustración 67. *Raymonda*, Marius Petipa (1898). Foto Jesús Robisco.

Pasamos ahora a explicar las intenciones más contemporáneas con respecto a estos dos elementos coreográficos. Isamu Noguchi (diseñador y arquitecto japonés) comienza con Martha Graham una investigación en torno a la interacción bailarín-escenografía. Diseña así, objetos que están inmóviles en el escenario hasta que en un momento dado un bailarín se cuelga en su interior y le da vida. A partir de aquí, se difumina el límite entre los espacios de escenografía y bailarín, y comienza una colaboración mutua en la que la escenografía enriquece el espacio que puede alcanzar el bailarín, trepando a estructuras diseñadas para tal efecto, o diseña espacios que evolucionan con el tiempo creando ambientes, volúmenes, alturas, efectos y sensaciones diferentes, cambiantes (Ilustración 68). Aporta, por tanto, incertidumbre, imprevisibilidad, espontaneidad, creatividad instantánea.



Ilustración 68. *Dido y Aeneas*, Sasha Waltz (2005). Foto: Nacho Doce/ Reuters

La interacción bailarín-escenografía llega hasta un punto en el que el movimiento de unas botellas que oscilan colgadas del techo, crean el espacio

cambiante en el que una bailarina tiene que adaptar su movimiento a la escenografía como ocurre en la coreografía *Omnia* (Berdäyes, 2005). Tanto la escenografía como el vestuario, comienzan a hacerse más abstractos, jugando con las formas y los espacios, más que describiendo entornos y personajes. Alvin Nikolais llega hasta el extremo de ser acusado por “deshumanizar” al bailarín. Su fin, es diseñar el espacio con telas, gomas y estructuras que son movidos por los bailarines. Éstos, son un instrumento más al servicio de la creación. Otras veces, la abstracción ambiental llega hasta tal punto de simplicidad, que toda la escenografía la constituye una raya pintada en el suelo, o un cuadrado en cuyo perímetro se desarrolla todo el movimiento. El movimiento se vuelve más conceptual que virtuoso. Por otro lado el vestuario de contemporáneo no tiene las características que describíamos en el clásico.

Puede tenerlas, pero normalmente no distingue por sexos, puede ser ajustada, amplia o utilizar el desnudo, puede servir para distinguir o asemejar a los intérpretes, etc. De nuevo el contemporáneo ofrece un abanico más amplio. En la imagen se muestra una coreografía de Pedro Berdayes en la que parte del vestuario era utilizado en un momento de la pieza como un elemento externo al bailarín y empapado en agua es sacudido contra el suelo y el cuerpo

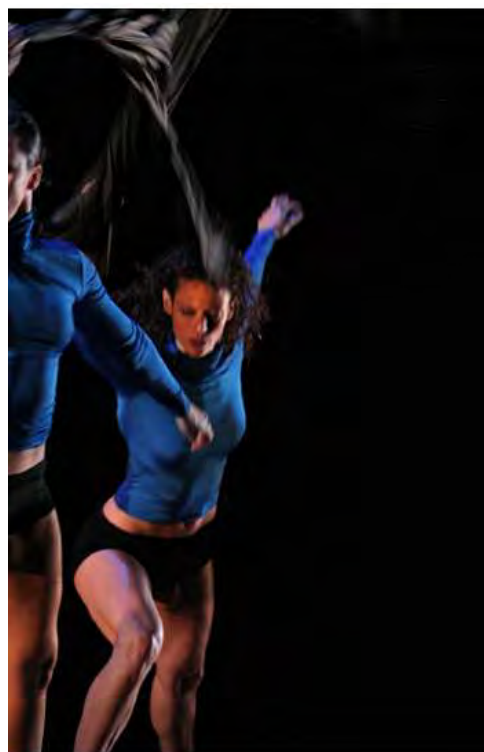


Ilustración 69. *Allegro ma non troppo*, Pedro Berdayes (2007). Foto: Jesús Robisco.

de los bailarines (Ilustración 69).

Espacio 6. Entorno escénico, perspectiva

En un teatro tradicional, el escenario presenta una clara división entre el público y la escena. Ésta, queda aislada en una caja negra, que representa un mundo ilusorio, mágico, apartado de lo mundano. El teatro, es un espacio creado para ayudar al espectador a entrar en ese juego, observando desde la oscuridad. Algunas piezas necesitan este espacio para ser representadas, en otras ocasiones se rompe este espacio utilizándolo de manera diferente, como en una pieza de la Compañía Nacional de Danza, en la que los bailarines suben al escenario desde el patio de butacas directamente trepando a la boca con el telón aún cerrado (Ilustración 70).



Ilustración 70. *La Barrière*, Amaury Lebrun (2005). Foto: Jesús Robisco.

Pina Bausch en *Kontakthof* (1978), invade este espacio destinado al espectador caminando entre el público mientras ofrece una taza de té. Dependiendo del estilo de danza existen distinciones en cuanto al espacio utilizado para bailar.

El ballet exige un escenario tradicional, la danza moderna es más flexible, pero suele utilizar algún tipo de plataforma o zona de actuación, mientras que la danza postmoderna, o nueva danza, tiende a representarse en una gama más amplia de entornos (Adshead, 1999a, p. 57).

Casi todos los autores asumen esta diferencia entre los estilos clásico y contemporáneo. La perspectiva del ballet clásico es frontal. “Los ballets tradicionales son aún coreografiados para ser vistos desde el frente con una jerarquía del centro” (Werner, 2004, p. 6). Se espera que el espectador vaya a estar centrado delante del escenario, al menos el que tiene mejor asiento. Así se construyen, se ensayan, se corrigen y se bailan estas piezas. Desde las clases se estudia con este tipo de referencias: “La cabeza va desde el palco superior izquierdo a primera fila de butacas. La recorre de izquierda a derecha, y sube al palco superior derecho.”³³. Este tipo de afirmaciones nos confirma la construcción del movimiento clásico en función de una perspectiva concreta que corresponde al plano frontal del bailarín. Las fotografías de este estilo de coreografías deben hacerse desde un punto de vista frontal, porque de otra manera no muestra lo que pretende el coreógrafo y pueden verse incluso errores, o líneas totalmente contrarias a las que se pretende enseñar.

³³ Esta frase ha sido tomada literalmente de una clase de ballet impartida por Silvia Mira para 1º de grado medio en el Real Conservatorio Profesional de Danza de Madrid en febrero de 2007

En la danza contemporánea, muchas veces se mantiene esta visión, aunque suele ser necesario que el espectador esté por encima del escenario para poder ver el trabajo de suelo, trabajo que no se suele realizar en las piezas clásicas. De esta manera surge la primera peculiaridad del espacio requerido por el contemporáneo. Otra particularidad sería la importancia de la cercanía del espectador. Algunas piezas, tratan de provocar en el espectador sensaciones que se pierden en espacios demasiado grandes.



Ilustración 71. *Alma d'Aria*, Eduardo Castro y Marta Botana (2008). Foto: Jesús Robisco.

Son piezas más intimistas que virtuosas donde la percepción de un gesto sutil depende de la distancia espectador-bailarín. En la pieza *Alma d'aria* (Botana, Sampedro y Castro, 2008), de la compañía Bocas danza dirigida por Eduardo Castro, el público tiene una disposición muy especial en la que rodean la escena por todas partes dejando un espacio interno (Ilustración 71). Además, los espectadores están un poco más elevados, puesto que la compañía utiliza proyecciones en el suelo y

más tarde han de desplazarse pues la pieza termina con una parte de danza aérea en la que los intérpretes sobrevuelan la cabeza de los espectadores. Tenemos en esa pieza un gran ejemplo de riqueza en cuanto a la utilización del espacio. Otras veces se baila en espacios insólitos. Trisha Brown o Merce

Cunningham comenzaron ya a utilizar una galería de arte, unos tejados, una fachada o una escalera y el público se distribuye de muy diversas maneras. El máximo exponente del cambio de perspectiva, llega con el video danza. Con la movilidad de la cámara, se amplía sobremanera el número de posibles puntos de vista del espectador, aunque éste permanezca sentado en su asiento.

Espacio 7. Iluminación y proyecciones (espacio virtual)

La iluminación en la danza ha ido avanzando tanto técnica como compositivamente a un ritmo vertiginoso en las últimas décadas. Hoy en día llega a ser parte fundamental de muchas piezas en las que la coreografía se concibe en base a esta iluminación como en la obra de Galili. La iluminación suele ser un elemento esencial de la composición coreográfica en sus piezas (Ilustración 72). En clásico la iluminación se utiliza de manera más sencilla. No se buscan efectos, sino que está más pensada para crear un



Ilustración 72. *For heaven's shake*, Itzik Galili (2007a). Foto: Jesús Robisco.

clima más o menos cálido según el argumento de la escena, pero muestra el

espacio escénico, más que diseñarlo. La primera bailarina que empieza a investigar en los efectos de la iluminación es Loie Fuller (1862-1928), que ya pertenece al modern dance americano, por lo que vemos de nuevo que es en ésta generación de principios del siglo XX en la que se empieza a forjar el nuevo estilo de crear danza.

Así como el video danza está revolucionando una parte de la creación coreográfica contemporánea, la otra gran herramienta de innovación es el espacio virtual. Hasta hace poco, éste se creaba con el diseño de luz que, por supuesto se sigue utilizando y cada vez con mayor virtuosismo, precisión y creatividad. La luz diseñada para danza contemporánea crea una arquitectura virtual, diseñando el espacio, dividiéndolo en visto y oscuro (Ilustración 73),



Ilustración 73. *Beauty*, Pedro Berdayes (2006). Foto: Jesús Robisco.

resalta lo que interesa o lo deja todo diáfano, crea un clima a través de la intensidad y el color e influye en el tamaño (percibido) del espacio y de sus elementos.

Hoy, al diseño de luces se añade el uso de proyecciones y efectos de video relacionado con movimiento y música, que hacen que la danza, tienda a un tipo de espectáculo que cuenta cada vez con un mayor número de recursos.

El diseño de este espacio virtual, aumenta la complejidad de la pieza coreográfica, añadiendo una capa más de decisión al creador y un nivel nuevo de percepción al espectador.

5.1.4. Conclusiones del Estudio 1

- La descripción de los elementos espaciales de una obra coreográfica permite establecer una clara diferencia entre las obras clásicas y contemporáneas.
- Las elecciones espaciales del coreógrafo condicionan el estilo de una coreografía.
- El espacio interpersonal estudiado en el deporte tiene gran aplicación en el ámbito de la danza.
- El estilo clásico está claramente definido mientras que el contemporáneo es aún un amplio abanico de opciones de ruptura con el canon tradicional.
- Tras la ruptura estilística producida durante el siglo XX el futuro de la danza contemporánea está en la consolidación de unos rasgos estilísticos propios y desvinculados del clásico.

- Las decisiones que el coreógrafo toma en cuanto al diseño del espacio comportan significado, contenido cognitivo que se transmite al espectador.
- Existe un proceso similar en danza y arquitectura, por el cual el creador organiza y otorga significado al espacio.

Estas conclusiones son parciales y su afirmación final está sujeta al capítulo 6 de discusión. Si durante dicho capítulo son debidamente justificadas aparecerán en el capítulo final de conclusiones de la Tesis Doctoral.

5.2. Estudio 2

DISEÑO	Objetivos: <ul style="list-style-type: none"> - Diseñar un sistema de análisis del espacio - Hacer el diseño válido para su aplicación Procedimiento: <ul style="list-style-type: none"> - Adaptación de los resultados del estudio 1. (tablas 11 y 12) - Diseño de la plantilla - Diseño de los baremos descriptivos y visuales - Integrar modificaciones Resultado: <ul style="list-style-type: none"> - Sistema de análisis del espacio
CONSULTA	Objetivos: <ul style="list-style-type: none"> - Corregir el sistema de análisis - Corroborar la certeza de la información obtenida anteriormente Procedimiento: <ul style="list-style-type: none"> - Elaboración de un documento resumen (Anexo IV) - Entrega del documento a los entendidos y expertos para su lectura - Entrevistas Resultado: <ul style="list-style-type: none"> - Correcciones indicadas por los expertos o entendidos - Firma de los expertos que corroboran la certeza de la información obtenida anteriormente
APLICACIÓN	Objetivos: <ul style="list-style-type: none"> - Comprobar la posibilidad de aplicación - Corregir y mejorar el sistema diseñado - Observar la congruencia de las características clásico/contemporáneo del sistema con los datos obtenidos. Procedimiento: <ul style="list-style-type: none"> - 2 observadores especialistas - 30 observadores ajenos Resultados <ul style="list-style-type: none"> - Datos de los 2 observadores (5.2.3.6. y anexo II) - Datos de los 30 observadores (5.2.3.8. y anexo III)
CONCLUSIONES ESTUDIO 2	
	<ul style="list-style-type: none"> - Las características estilísticas preestablecidas concuerdan con las atribuidas en el análisis de las obras seleccionadas para la aplicación. - El sistema es aplicable con observadores formados en su utilización, sean expertos o inexpertos en la materia. - El sistema de análisis diseñado es viable según los expertos consultados.

Tabla 13. Esquema del Estudio 2

5.2.1. Diseño del Sistema de Análisis

El diseño de este sistema de análisis nos ha llevado por distintas fases.

5.2.1.1. Categorías espaciales y características a observar

Lo primero que diseñamos es un listado de los ítems que vamos a observar, es decir, las categorías espaciales y las características de las mismas. La información a observar en los fotogramas ha sido extraída de las tablas 11 y 12, resultado del Estudio 1 de esta investigación. Las categorías a observar son cinco de los siete elementos espaciales que explicábamos en dicho estudio, que corresponden a los espacios 1-5 de la tabla 11. Las características a evaluar son las establecidas en la tabla 12 como clásicas y contemporáneas de cada uno de estos elementos coreográficos. Quedaría por tanto el siguiente contenido:

	CLÁSICO	CONTEMPORÁNEO
ESPACIO.1 KINESFERA	Verticalidad. Equilibrio. No utilizan el nivel bajo (suelo) Base reducida (puntas, relevé)	No verticalidad. Desequilibrio Utilizan el nivel bajo Base amplia (segunda, paralelo, suelo)
ESPACIO.2 INTERPERSONAL	Rol sociomotor definido (varón porta a mujer) Poca invasión durante el contacto	Rol intercambiable Gran invasión durante el contacto
ESPACIO.3 DISEÑO DE GRUPO	Simetría Igualdad formal entre los elementos Espacio visualmente equilibrado	Asimetría Desigualdad formal Diseño espacial variable
ESPACIO.4 ESCENOGRAFÍA	Ocupa el menor espacio posible	Diseña el espacio
ESPACIO.5 VESTUARIO	Interacción mínima con los bailarines Acentúa el orden y la jerarquía Define rol femenino masculino	Interacciona con el bailarín. Condiciona el movimiento No No

Tabla 14. Información a evaluar en los fotogramas

Hemos dejado al margen el apartado de entorno escénico, porque nos interesa más estudiar el diseño del espacio partiendo de un entorno delimitado, ver qué hace un coreógrafo contemporáneo con un espacio similar al utilizado por el clásico. De hecho, en la comparativa que establecemos en la aplicación del sistema de análisis, obviamos que la obra contemporánea está grabada en una nave industrial y analizamos simplemente qué ocurre dentro de ese espacio. Hemos eliminado también el espacio virtual (espacio 7) que, como ya explicamos se construye a través de la iluminación y el uso de proyecciones. Éste espacio solo es posible estudiarlo en piezas actuales o en versiones de clásicos que difieren mucho del enfoque original. De la misma manera, tras una aplicación del sistema de análisis diseñado (5.2.3.) y la consulta a distintos especialistas, eliminamos algunas de las características a observar que provocaban desacuerdo en su interpretación por ser más subjetivas. No quiere decir que no sean áreas relevantes para un análisis cualitativo profundo pero el estudio debería ser realizado de otra manera.

5.2.1.2. Plantilla de observación

TIEMPO	A''	B			FOTOGRAMA		A'
A						VALOR	
		⊖	⊖̂	⊖̂̂			
		D	D'	D''	PUNTUACIÓN		
Comentarios: E							

Tabla 15. *Plantilla de observación*

Para la toma de datos sobre los elementos espaciales coreográficos de las piezas seleccionadas, se ha utilizado la plantilla que mostramos a continuación. Esta plantilla ha sido diseñada *ad hoc*, para el estudio específico de los elementos espaciales que nos propusimos analizar en esta investigación.

En la plantilla recogemos los siguientes datos:

A- Fotograma a analizar, extraído del vídeo con una herramienta de selección de *frames*³⁴ del programa *Power DVD*.

A'. Número del fotograma recogido.

A''. Tiempo del vídeo al que corresponde el fotograma.

B- Es el fragmento de espacio que estamos analizando: Kinesfera, espacio interpersonal, diseño de grupo, vestuario o escenografía.

C- Las casillas C, C' y C'', corresponden a las características que estamos evaluando. Por ejemplo, en el caso de la kinesfera analizamos el grado de verticalidad, los niveles de altura y la amplitud de base empleados en cada fotograma.

D- Las casillas D, D' y D'', recogen el valor otorgado a cada característica evaluada.

E- Por último, en la casilla E recogemos cualquier comentario explicativo que pueda ser significativo para el estudio.

De esta manera recogemos alrededor de cada fotograma tanto la información necesaria para su evaluación como la puntuación finalmente otorgada.

³⁴ Imagen congelada extraída de un vídeo con movimiento.

5.2.1.3. Baremos de evaluación

Para la evaluación de los fotogramas hemos establecido una puntuación de cero al diez, correspondiendo el valor más alto al máximo de la tendencia clásica y el cero a los valores de la tendencia contemporánea. La representación esquemática del cuerpo del bailarín a través del símbolo explicado a continuación, es una adaptación de los *monos* utilizados en distintas áreas de la actividad física como pueden ser la gimnasia deportiva (Siu, 1989) o el ejercicio físico (Fidelus y Kocjasz, 1989). El Dr. Francis Heckel (1913), en su obra *Culture Physique et cures d'exécice (Myothérapie)* utiliza un tipo de gráficos similar para la descripción de sus ejercicios. Con el diseño de estos baremos, pretendemos hacer más precisa la fase en la que el observador tiene que relacionar un valor numérico a una imagen dada. Es una herramienta que relaciona la información gráfica con la numérica. Explicamos a continuación el baremo establecido en cada una de las características:

Kinesfera

VERTICALIDAD

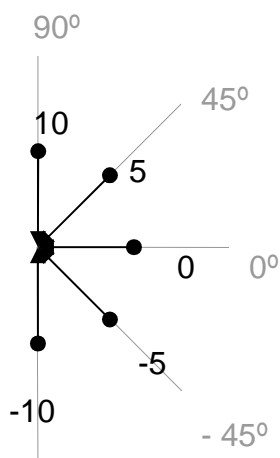


Ilustración 74. Baremo de verticalidad.

Hemos seleccionado este símbolo para representar el cuerpo del bailarín que estamos evaluando. En la evaluación de la verticalidad obviarnos los segmentos corporales por lo que el esquema representa la inclinación del segmento cabeza-cadera de la siguiente manera:



Cabeza del bailarín

Cadera del bailarín

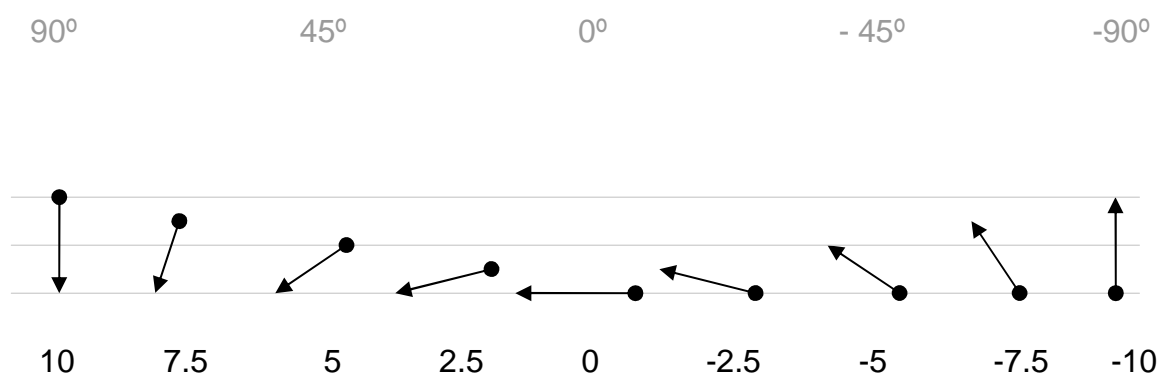


Ilustración 75. Baremo de verticalidad.

NIVELES DE ALTURA

Su puntuación en este caso, depende directamente del porcentaje de altura máxima utilizada en cada fotograma o movimiento. La máxima puntuación sería la alcanzada al estar en relevé sobre las puntas.

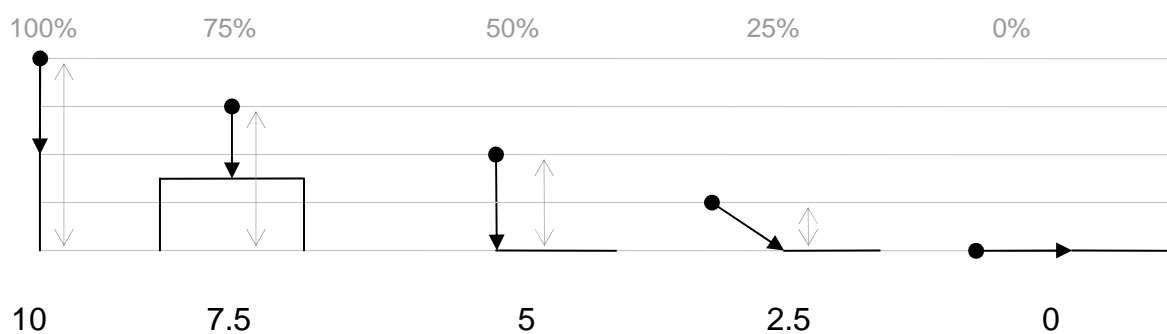


Ilustración 76. Baremo de niveles.

Se refiere a los niveles de altura en los que se mueve el bailarín respecto a su propia kinesfera, es decir, si el bailarín se coloca tumbado en una mesa, el nivel de altura utilizado es el mismo que si se sitúa en el suelo en la misma posición. Hemos otorgado el valor 10 al nivel alcanzado sobre las puntas y 0 al de tendido prono/supino.

AMPLITUD DE BASE

Hemos tomado como máxima puntuación, la mínima superficie utilizada normalmente, una punta. A continuación el valor va en disminución hasta llegar a la máxima superficie de contacto (tendido supino/prono), a la que corresponde el valor 0. En el caso de un salto esta categoría no puede ser evaluada.

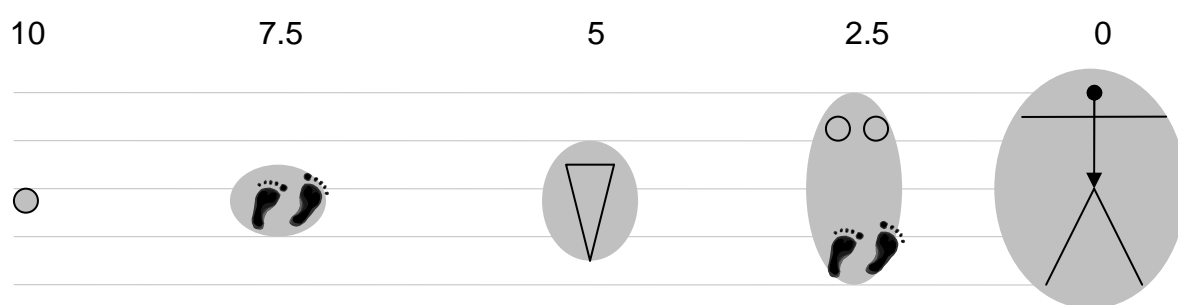


Ilustración 77. Baremo de amplitud de base.

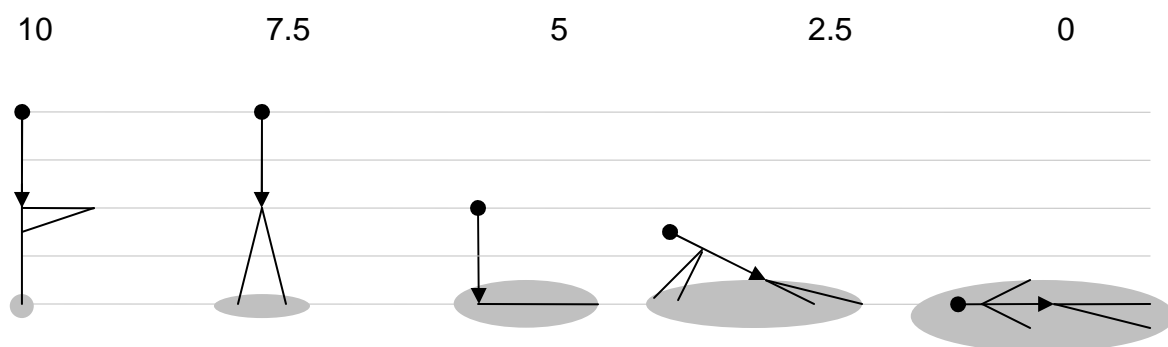


Ilustración 78. Ejemplos de amplitud de base.

Interpersonal

ROL SOCIOMOTOR

En clásico siempre está definido que en un paso a dos la mujer es el foco de atención y el varón ayuda a saltar, girar o mantenerse en equilibrio, situándose en un segundo plano. En contemporáneo hemos definido cuatro roles:

- A. Varón ayuda, atención centrada en la mujer.
- B. Foco de atención compartido (ilustración 79, pareja en primer plano).
- C. Pareja del mismo sexo.
- D. Mujer ayuda, atención sobre el varón.

En este caso los cuatro roles son excluyentes por lo que no es necesario un baremo. No existe un rol típico contemporáneo, sino que éste es variable, por lo que en este caso no hemos valorado numéricamente.

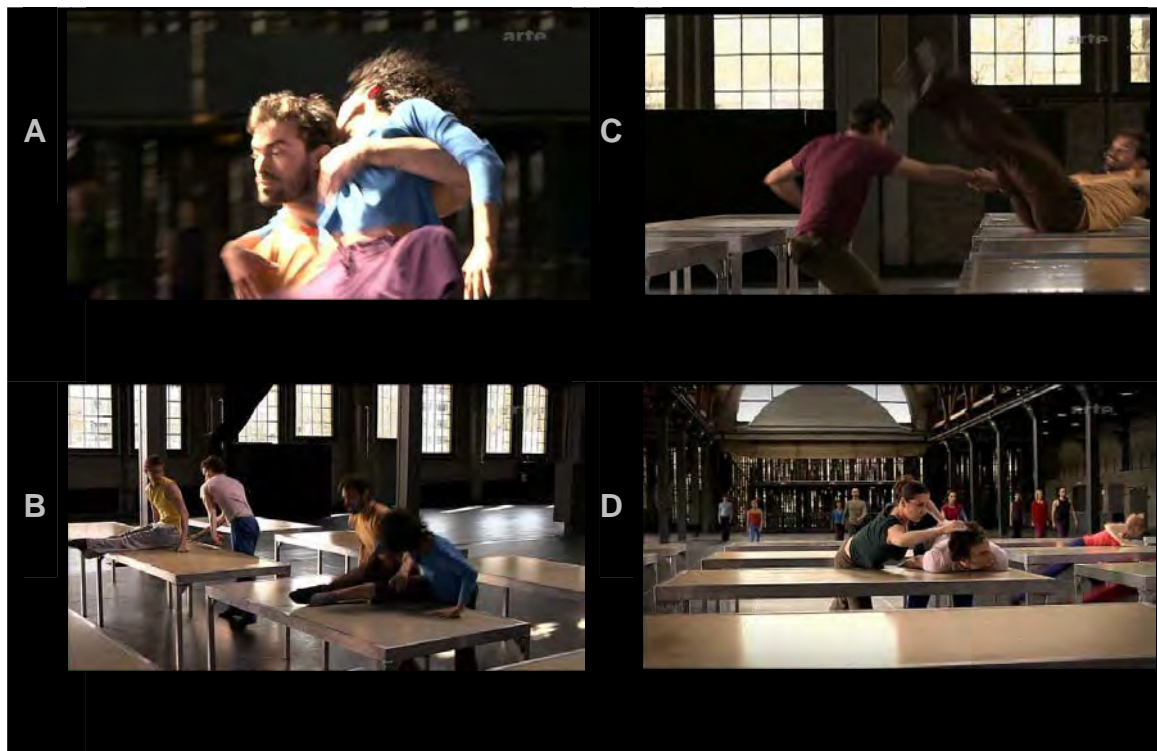


Ilustración 79. Ejemplo de evaluación de Rol sociomotriz

GRADO DE INVASIÓN DURANTE EL CONTACTO

Una parte de la comunicación sociomotriz en el paso a dos se establece mediante el contacto. Cuanto mayor es la superficie de contacto entre las dos personas, mayor es la invasión de una kinesfera a la otra. Por eso medimos la invasión según la superficie de contacto entre los bailarines. Hemos otorgado 10 puntos a los casos en los que se utiliza la mínima superficie de contacto (tendencia clásica) e y valoración mínima o cero, a aquellos en los que la superficie de contacto es máxima (tendencia contemporánea).

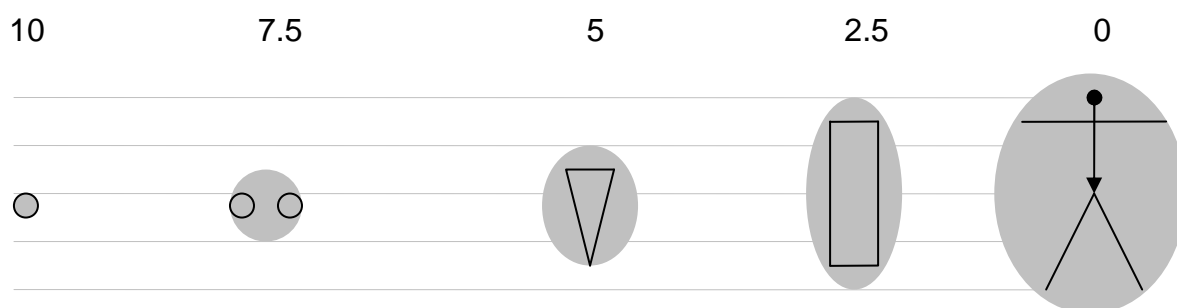


Ilustración 80. Baremo de grado de invasión

Grupo

Al evaluar el diseño de grupo, le hemos otorgado un diez a las figuras perfectamente simétricas (en el apartado correspondiente) y otro a las situadas en el escenario de manera que el espacio queda visualmente equilibrado, es decir, si el eje central de la figura coincidía con el del escenario visto desde el frente.

SIMETRÍA. El eje de la figura puede coincidir o no con el del escenario.

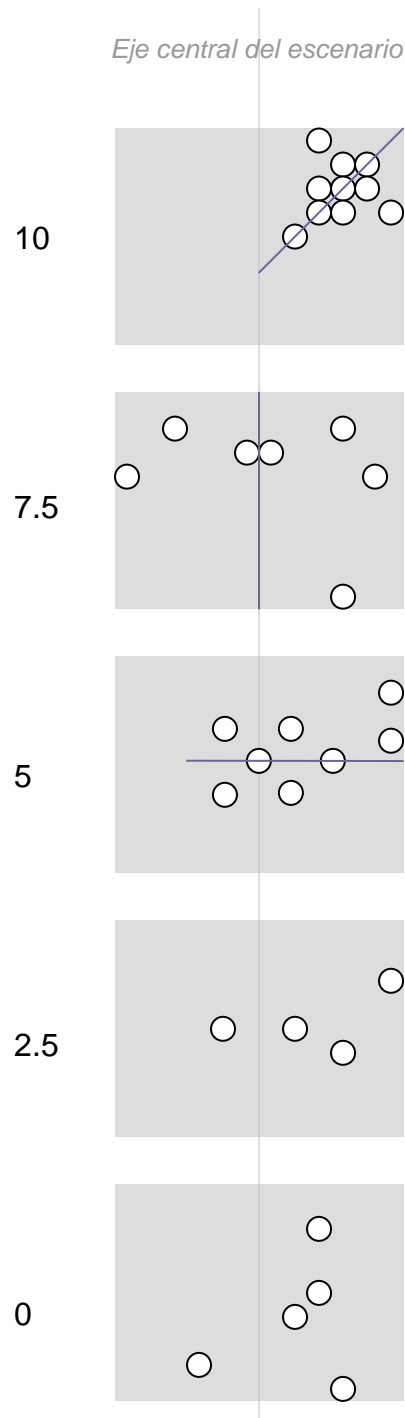


Ilustración 81. Baremo de simetría.

ESPACIO EQUILIBRADO

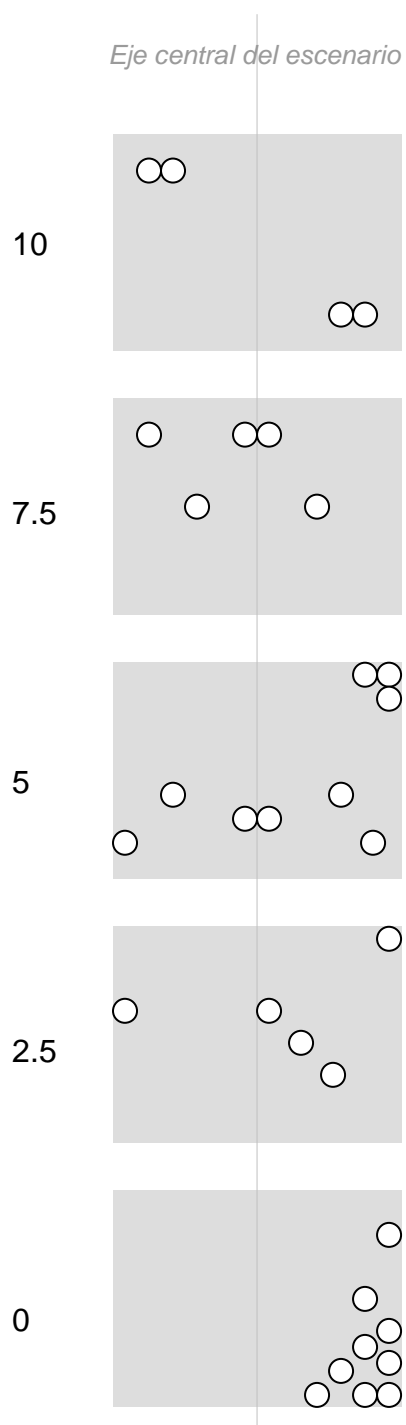


Ilustración 82. Baremo de equilibrio espacial.

También hemos evaluado la igualdad formal entre los elementos. El trabajo clásico de grupo suele implicar que todas las bailarinas realicen el mismo movimiento, al mismo tiempo y, o bien en el mismo sentido (igualdad formal exacta, valoración de 10) o bien en sentidos opuestos, como imágenes especulares, con lo cual se acentúa la visión de simetría pero disminuye la de igualdad formal.

VESTUARIO. Las características evaluadas son:

- acentúa las líneas del bailarín, por lo que acentúa el orden, otorgándole un 10 al vestuario ajustado al cuerpo del bailarín.
- Jerarquía. El vestuario de los principales es diferente, destaca por ornamentación, color, forma distinta... hemos valorado con SI/NO.
- Rol. Define rol femenino y masculino. Hemos valorado con SI/NO.

Acentúa líneas: 10
Jerarquía: SI
Define Rol: SI



Acentúa líneas: 6,5
Jerarquía: NO
Define Rol: NO



Ilustración 83. Ejemplos de evaluación del vestuario

ESCENOGRAFÍA. Las características evaluadas son:

- Diseña el espacio. Hemos valorado con SI/NO.
- Interacciona con el movimiento. Hemos valorado con SI/NO.

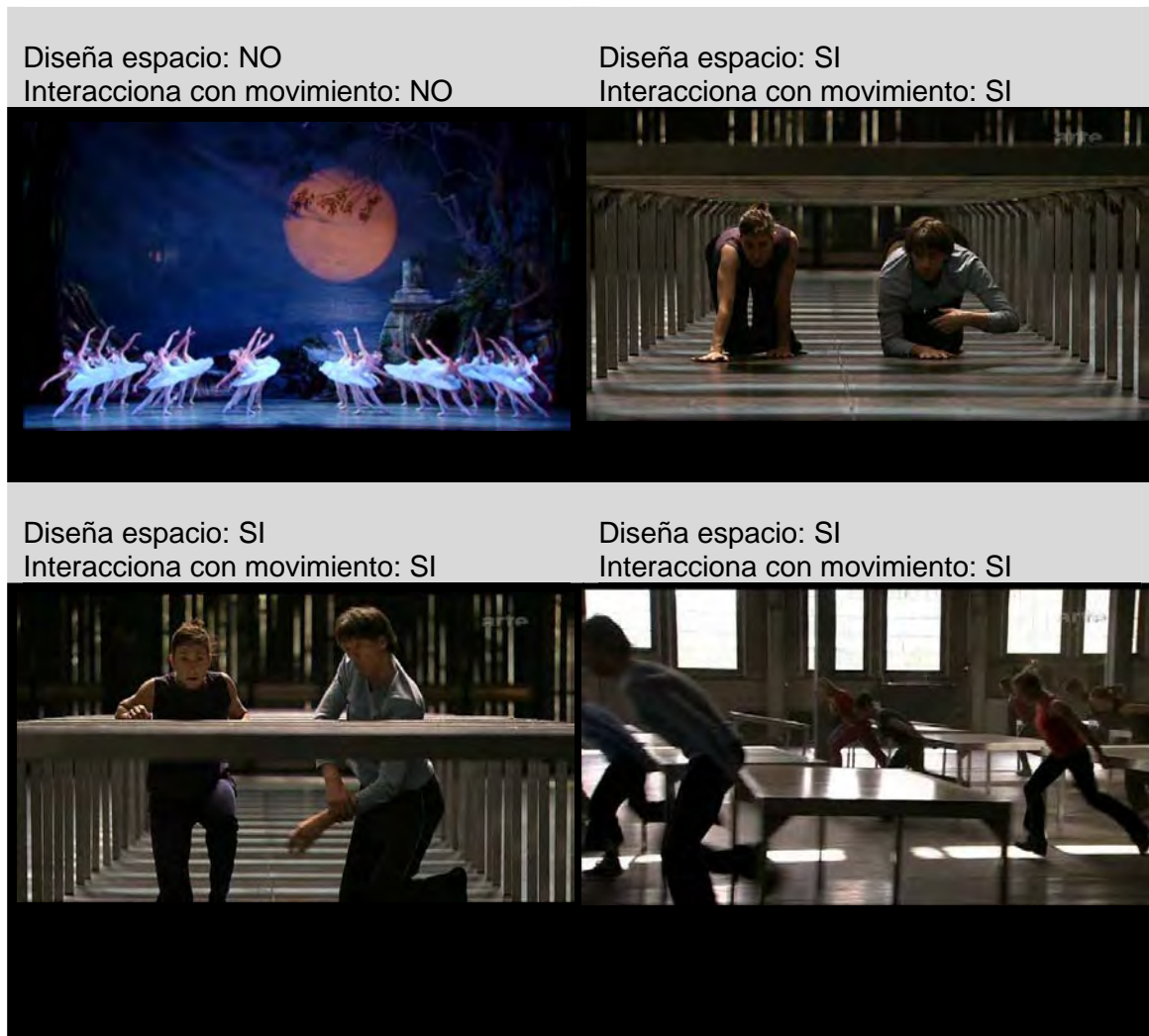


Ilustración 84. Ejemplos de evaluación de escenografía

5.2.1.4. Material

- Grabaciones en vídeo de las coreografías seleccionadas para poder realizar el visionado cuantas veces estimemos oportuno y podamos extraer de él los fotogramas seleccionados.

- Programa Power DVD utilizado para la reproducción del vídeo.
- Capturador de fotogramas del programa Power DVD, para la captura de imágenes congeladas del vídeo a evaluar.
- Monitor LACIE LC de 21" Blue Eye Pro, para el correcto visionado de las imágenes.
- Programa Microsoft Office Excel 2003, para el tratamiento de datos y la elaboración de gráficos.
- Medios humanos: Dos observadores-analistas con formación y dedicación profesional en danza (Fase I de la aplicación) y 30 observadores ajenos al campo de conocimiento (Fase II de la aplicación).

5.2.1.5. Resultados del diseño del sistema de análisis

Como resultados obtenemos el Sistema de Análisis que se compone de:

- Listado de categorías y características a estudiar (Tabla 14).
- Plantilla de observación (Tabla 15).
- Baremos de evaluación (Ilustraciones 74-84).

5.2.2. Entrevistas

5.2.2.1. Objetivos

- Corregir el sistema de análisis.
- Consultar con los expertos la veracidad de la información utilizada para el diseño del sistema.

5.2.2.2. Tipos de entrevista

Se realizaron entrevistas en grupo e individuales a entendidos y expertos respectivamente. El método se encuentra explicado en el Estudio 1 (apartados 5.1.2.1. y 5.1.2.2.). Los métodos son idénticos puesto que en el mismo proceso se les preguntó a todos ellos la información referente tanto al primer estudio como al segundo.

5.2.2.3. Resultados y discusión de las entrevistas

De la consulta a los 15 entendidos y el posterior debate se extrajeron las siguientes modificaciones que fueron aplicadas al sistema:

- Las características contemporáneas no se cumplen de manera estable.
- Los modos de materializar el espacio son difíciles de evaluar. Se eliminaron los ítems referentes al diseño, progresión, proyección y tensión espacial.
- Debemos ser cuidadosos a la hora de expresarnos con respecto al clásico, la descripción de sus características no puede expresarse en ningún momento como carencia de valor con respecto al contemporáneo.

De la consulta a los 8 expertos y referente al sistema de análisis obtuvimos los siguientes resultados:

- Todos ellos corroboraron la veracidad de la información anteriormente recogida (tabla 14) en cuanto a
 - o los elementos espaciales.
 - o las características clásicas y contemporáneas descritas.
- Firmaron la viabilidad del proyecto.

5.2.3. Aplicación del sistema de análisis

5.2.3.1. Objetivos de la aplicación

- Comprobar la posibilidad de aplicación del cuestionario diseñado.
- Comprobar la fiabilidad del sistema de análisis diseñado, observando la coincidencia o diferencia de los resultados con lo esperado en uno y otro estilo.
- Realizar las correcciones pertinentes, si las hubiera, en favor de la objetividad, fiabilidad y posibilidad de aplicación.

5.2.3.2. Metodología observacional

La metodología observacional se define como el procedimiento que nos lleva a la percepción deliberada de la realidad evidente acompañada de una interpretación adecuada. La finalidad es captar el significado de dicha realidad y para ello se parte del registro objetivo, sistemático y específico de la conducta espontánea en un contexto determinado. Este registro debe pasar por una codificación y un análisis adecuados al marco específico de conocimiento en que se aplica la metodología observacional (Anguera, 1988). Según esta

autora, la observación puede ser un instrumento de investigación y una técnica científica de recogida de información y constituirse en un proceso formalizado con el objeto de dar respuestas a preguntas específicas (Anguera en Pérez, 2003). La metodología observacional es considerada como una estrategia particular del método científico, siendo especialmente apta para este estudio por permitir la cuantificación del comportamiento de los bailarines en escena, hecho imprescindible para poder analizar la utilización del espacio por parte de dichos intérpretes. Adaptando las consideraciones de Sampedro sobre investigación científica en deportes de equipo, dado que es una actividad física similar en cuanto al análisis, consideramos que este método es el adecuado para nuestro sistema.

La aplicación de la metodología observacional es tan pertinente como habitual, ya que, el objeto de estudio analizable es la conducta del juego y jugadores. En cada diseño de investigación, por tanto, se realiza la metodología observacional sistemática ad hoc que corresponda. La estadística como herramienta indispensable y los programas también ad hoc nos permiten relacionar las variables y dar fiabilidad y calidad a los datos obtenidos (Sampedro, 2002, p. 9).

En el presente estudio, hemos definido las categorías de análisis, proceso que es una tarea fundamental que distingue a la metodología observacional de otro tipo de investigaciones. Para definir estas categorías, se establecen unos conceptos principales, en torno a los cuales se agrupa la información registrada. Al conjunto formado por estos conceptos se le denomina sistema de categorías (Del Rincón, Arnal, Latorre y Sans, 1995).

Para este estudio, hemos elaborado un sistema independiente de categorías, lo que ha supuesto la elaboración de un instrumento “de medida” exclusivo para esta investigación. La categorización, no es una acción puntual, sino que se

realiza durante todo el proceso. Para facilitar tanto el registro como la evaluación, las categorías son codificadas en una planilla de observación diseñada específicamente para este estudio. En nuestro caso, las categorías son los cinco elementos espaciales analizados y sus correspondientes subdivisiones. Debido a la imposibilidad de analizar toda la obra coreográfica y sus elementos espaciales al completo, es necesario hacer un *muestreo observacional*, en el que se selecciona la categoría específica a analizar en un contexto determinado y durante un período de tiempo concreto. Por ejemplo, analizaremos el diseño de grupo, del segundo acto del *Lago de los cisnes* (Petipa e Ivanov, 1895), por el Royal Ballet.

Existen dos criterios fundamentales de clasificación de las técnicas de muestreo, según la importancia que se le dé a las dimensiones comportamental y temporal, que originan respectivamente las técnicas de muestreo comportamental y temporal. En este estudio, se han utilizado ambas: la comportamental, para aislar el elemento espacial a estudiar y la temporal para seleccionar la secuencia coreográfica determinada en la que observamos. Por poner el mismo ejemplo de antes, el elemento a analizar sería el diseño de grupo y el segundo acto sería la selección temporal. Dentro del segundo acto, en la escena de cuerpo de baile (condición indispensable para analizar el diseño de grupo), se evaluarán los intervalos en los que el grupo adopte una posición fija en el escenario y se dejarán los intervalos de desplazamiento para cuando se evalúen las trayectorias.

La metodología observacional, cuya expansión es innegable en las últimas décadas y cuyo carácter científico se haya perfectamente avalado (Anguera, Blanco, Losada y Hernández Mendo, 2000) reúne unas características que la

hacen especialmente válida para el estudio de la danza, que, al igual que los deportes de equipo, se trata de una actividad sociomotriz realizada en un espacio compartido (el escenario), y con una comunicación práxica entre los bailarines, lo cual significa que la acción colectiva no es la yuxtaposición de las acciones individuales de sus componentes, sino que existen influencias entre los componentes. La metodología observacional ofrece unas posibilidades que se centran en los siguientes argumentos (Anguera et al., 2000)

- La producción de la conducta, debe darse en un contexto habitual que garantice la ausencia de alteraciones provocadas. En nuestro caso, se analizarán sólo las grabaciones en vídeo de las piezas seleccionadas, que estén interpretadas en un escenario teatral tradicional, y sin efectos de cámara.
- Que se trate de un estudio preferentemente idiográfico. La metodología observacional funciona mejor, si el objeto de estudio es reducido. Por eso, en nuestro caso, reduciremos el objeto de análisis a un elemento espacial concreto, en momentos determinados.
- La elaboración de instrumentos de medida *ad hoc* se debe a la imposibilidad de disponer de protocolos u otros instrumentos rígidos y estandarizados. Cada situación de análisis es distinta y existe una amplia y diversa cantidad de elementos coreográficos a estudiar, por lo que no funcionaría un instrumento prefabricado. La plantilla de observación de nuestro sistema de estudio se encuentra en la tabla 15.
- La variabilidad permanente que se produce en el movimiento, hace necesaria una continuidad temporal, de forma que el continuo cambio

pueda ser debidamente analizado al aplicar el criterio diacrónico (de transcurso del tiempo) en la recogida de información.

- El comportamiento debe ser perceptible. “Cualquier evaluación basada directamente en los componentes o estructuras de una coreografía pueden comprobarse simplemente viendo de nuevo la actuación o su notación” (Hodgens, 1999a, p. 142). Evaluamos la estructura espacial. Como realizaremos el estudio sobre grabaciones, será posible su visualización el número de veces que sea necesario.

El método observacional es el óptimo para desarrollar el presente estudio.

5.2.3.3. Perfil de los observadores

La aplicación del sistema se ha desarrollado, como veíamos en el esquema inicial, en dos fases.

Fase I. Tanto la selección de las obras y los fotogramas como la primera valoración de todos los ítems, han sido realizadas en colaboración con un especialista. Su colaboración ha sido clave dada su experiencia tanto en el mundo de la danza como docente, creador e intérprete, como en el de la investigación.

Fase II. La posterior fase de formación de un grupo de treinta personas y posterior análisis de los fotogramas a comparar con el denominado “grupo control” se realizó con los asistentes a la ponencia *Análisis del espacio coreográfico*, en el marco del curso *Danza Aérea y otras tendencias de la danza actual*, organizado en la Universidad Europea de Madrid y subvencionado por la Comunidad de Madrid. Tal grupo estaba formado por

universitarios interesados en acercarse al mundo de la danza pero sin conocimientos previos en el campo específico de este estudio.

5.2.3.4. Muestreo observacional realizado

Tras visionar cada obra completa dos veces y seleccionar los fragmentos se seleccionaron un total de 141 fotogramas. El muestreo ha sido elegido siguiendo los siguientes criterios de selección:

Muestra de calidad:

- Calidad de grabación óptima para poder realizar el visionado y análisis.
- Reconocimiento internacional del nivel las compañías grabadas, con el fin de eliminar las posibles distorsiones creadas por una mala ejecución (estamos evaluando el valor compositivo de la pieza, no la ejecución técnica).

Estilo claramente definido de antemano para esta aplicación:

- Selección de obras clásicas y contemporáneas cuyo estilo y repercusión estén reconocidos a nivel internacional.

Selección temporal significativa:

- Selección de los fragmentos coreográficos en los que estén presentes los elementos a evaluar (Por ejemplo, en un solo no podríamos evaluar el diseño de grupo, por lo que seleccionamos los fotogramas de aquellas secciones de la coreografía en las que se pueda evaluar el elemento espacial determinado).

Selección de los fotogramas:

En base a estos criterios hemos realizado el muestreo de la siguiente manera.

MODELO CLÁSICO

CALIDAD Y ESTILO: hemos elegido la coreografía del *Lago de los Cisnes*, de Marius Petipa y Lev Ivanov (1895), interpretada por el American Ballet, y con Ángel Corella en el papel del príncipe Sigfrido y Gillian Murphy en el papel de Odette (papeles principales). Esta pieza es la más representativa del período clásico (Andresco, 1954) y el American Ballet es una de las cinco compañías clásicas de mayor prestigio junto al Royal Ballet de Londres, la Opera de París, el Ballet Bolshoi y el antiguo Ballet Kirov, que ha recuperado su anterior nombre Ballet Mariinski.

SELECCIÓN TEMPORAL: Dentro de esta pieza, hemos elegido el II acto (28'20'') por las siguientes razones:

- Es una unidad coreográfica cerrada. Con frecuencia se representa únicamente este acto de la obra.
- El primer acto es el principio del ballet, la presentación de los personajes y de la trama. Tiene gran parte de pantomima, por lo que no es objeto de análisis de este estudio.
- El tercer acto tiene un fragmento importante de danzas de carácter (zardas, mazurcas y polonesas), lo que tampoco es el objeto de estudio.

En ambos casos, hemos visionado la coreografía completa para elegir los fragmentos concretos, que más información válida aportasen.

La selección de los fotogramas ha sido realizada según los siguientes criterios:

- KINESFERA: hemos analizado el solo de Odette. Dentro de éste, hemos ido seleccionando los fotogramas que corresponden a las figuras, eliminando las preparaciones y las transiciones. Por eso, el tiempo

existente entre fotogramas corresponde al tiempo musical, que es el empleado en clásico para la estructura temporal de los pasos. Hemos seleccionado las figuras y no las transiciones, porque ésta es la parte más importante del lenguaje clásico. De los 3'15" que dura esta parte hemos analizado 2'04", no existe ninguna novedad significativa en el minuto siguiente.

- INTERPERSONAL: El paso a dos del cisne blanco es también el más representativo de la pieza. Hemos seleccionado los fotogramas en los que existía contacto entre los bailarines, 4 de los 6 minutos que dura el fragmento (aunque, como veremos, no se observan muchas variantes). La parte no analizada, no aporta ninguna novedad en cuanto al movimiento, es en gran parte pantomima.
- DISEÑO DE GRUPO. Para esta parte hemos analizado todas las figuras que forma el cuerpo de baile en el fragmento comprendido entre los minutos 4 y 9, que corresponde al fragmento completo de cuerpo de baile comprendido entre el solo y el dúo analizados.
- VESTUARIO Y ESCENOGRAFÍA. No existen cambios en toda la pieza, así que los datos corresponden a la coreografía completa.

MODELO CONTEMPORÁNEO

Hemos elegido la coreografía *169 One flat thing reproduced*, del coreógrafo William Forsythe y dirigida por Thierry De Mey (2000). La elección ha sido realizada por los siguientes criterios:

- Calidad de la grabación del vídeo.
- Calidad internacionalmente reconocida del coreógrafo e intención declaradamente innovadora en sus creaciones.

- Calidad de interpretación. Los bailarines de la compañía son de una calidad indiscutible.
- Concepción contemporánea del espacio (Briginshaw, 2001; Libeskind, 1999) (explicada en el apartado que habla sobre el coreógrafo). Además de tener esta visión espacial del movimiento y la composición, la aplica conscientemente en sus ballets con gran cantidad de investigación.
- A pesar de tener una formación técnica clásica, una de sus metas como coreógrafo es ir rompiendo las bases del ballet clásico en cada una de sus piezas (Kumin, 2002; Siegmund, 2004). Con esta inquietud, ha desarrollado también un vocabulario de movimiento propio (Forsythe, 2001; 2003).

La selección de los fotogramas ha sido realizada según los siguientes criterios:

- KINESFERA. Hemos recopilado 24 fotogramas del primer solo de la pieza (misma cantidad de datos que en el caso clásico). La selección ha sido arbitraria en un principio, eligiendo el primer solo de la grabación, y sus 24 primeros movimientos consecutivos. En un visionado posterior, hemos constatado que no existían diferencias significativas con otros solos, y que el fragmento es representativo del lenguaje típico de Forsythe. Conocemos su lenguaje porque lo hemos estudiado principalmente por dos vías: de manera práctica en el Conservatorio Superior de Danza de Madrid y a través del CD-ROM *Improvisation technologies. A tool for the analytical dance eye* en el que el coreógrafo explica su modo de crear movimiento (Forsythe, 2003).
- INTERPERSONAL. En clásico, está separadas las partes de cuerpo de baile, solo y dúo. En contemporáneo no siempre es así. En este caso,

hemos ido seleccionando los fragmentos de paso a dos repartidos por toda la pieza hasta alcanzar el número de fotogramas necesarios para establecer la comparativa con la muestra clásica. Como en ocasiones anteriores, hemos estudiado los dúos presentes en el resto de la pieza para comprobar que no existía información nueva en los fotogramas no estudiados.


- GRUPO. Sucede lo mismo que en el punto anterior. No hay, como en la obra clásica, un fragmento diferenciado del resto referente al trabajo específico de grupo. La estructura general de la pieza, en cuanto al número de bailarines en escena es *sumativa*. Comienza un bailarín, todos los demás al fondo, y van entrando paulatinamente los demás sin un sistema regular. Hemos analizado los diseños de grupo de la pieza desde el comienzo hasta el minuto séptimo. A partir de ahí, comienza una parte de pasos a tres y cuatro por lo que el fragmento posterior no añadía ningún dato significativo.
- Para analizar las categorías de vestuario la selección no era necesaria. En VESTUARIO no existen cambios y en ESCENOGRAFÍA hemos recogido los diez diseños que se dan en la pieza.

5.2.3.5. Recogida de datos. Fase I (2 observadores)

A continuación mostramos cuatro ejemplos de la recogida de datos con el fin de dejar claro el método de trabajo. En el Anexo II se pueden consultar el resto de fotogramas evaluados si en algún momento se considera necesario. En dicha sección se encuentran recogidos todos los fotogramas evaluados.

Los siguientes son ejemplos de la evaluación de fotogramas realizados en una obra clásica y otra contemporánea respectivamente. En los dos primeros se evalúa la kinesfera mientras que en los dos siguientes se evalúa el diseño de grupo.

Ejemplo 1: Kinesfera/ clásico.

TIEMPO	0'37''	KINESFERA	FOTOGRAMA			6
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
	10	10	9'5	PUNTUACIÓN		
	Comentarios:					

Ejemplo 2: kinesfera/ contemporáneo.

TIEMPO	2'52	KINESFERA	FOTOGRAMA			19
			VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR
			0'5	0,5	0,5	PUNTUACIÓN
			Comentarios:			

Ejemplo 3: grupo/ clásico.

TIEMPO	5'15"	DISEÑO DE GRUPO		FOTOGRAMA		2
		SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR	
		10	10	10	PUNTUACIÓN	
		Comentarios:				

Ejemplo 4: grupo/ contemporáneo.

TIEMPO	5'55''	DISEÑO DE GRUPO	FOTOGRAMA			11
		SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR	
		0	3	3	PUNTUACIÓN	
		Comentarios:				

Como se puede observar en los cuatro ejemplos elegidos se aprecia claramente la distancia en la puntuación de los fotogramas clásicos con los contemporáneos. Los dos fotogramas clásicos cumplen casi en su totalidad con

el canon clásico, obteniendo puntuaciones cercanas al 10 y los dos fotogramas contemporáneos en cambio tienden al 0, con algo menos de regularidad.

5.2.3.6. Resultados y discusión. Fase I de la aplicación

Las puntuaciones otorgadas por los dos observadores tienen un promedio de 8,94 en el caso del clásico y de 4,04 en el caso de los fotogramas de la obra contemporánea. Las desviaciones estándar son de 4,6 en el caso del contemporáneo y de 2,0 en la puntuación otorgada a los fotogramas clásicos de lo que podemos deducir que:

- La obra clásica es más fiel a sus rasgos estilísticos puesto que su puntuación es muy cercana al 10 y su desviación es menor que la del caso contemporáneo.
- La obra contemporánea oscila entre fotogramas que cumplen completamente los cánones clásicos y otros que alcanzan incluso valores negativos. Es menos regular en el cumplimiento de las características denominadas contemporáneas.

Hemos diseñado unos gráficos en los que se muestran los datos de evaluación de la pieza clásica (línea azul) con los datos obtenidos en la pieza contemporánea (línea rosa). En cada uno de los apartados, se comenta la comparativa establecida entre dichas piezas.

Kinesfera.

En cuanto a la VERTICALIDAD, podemos decir que el clásico utiliza figuras que se acercan a la vertical, mientras el contemporáneo es muy variable, con varios picos negativos en la gráfica 2, que corresponden a verticales invertidas.

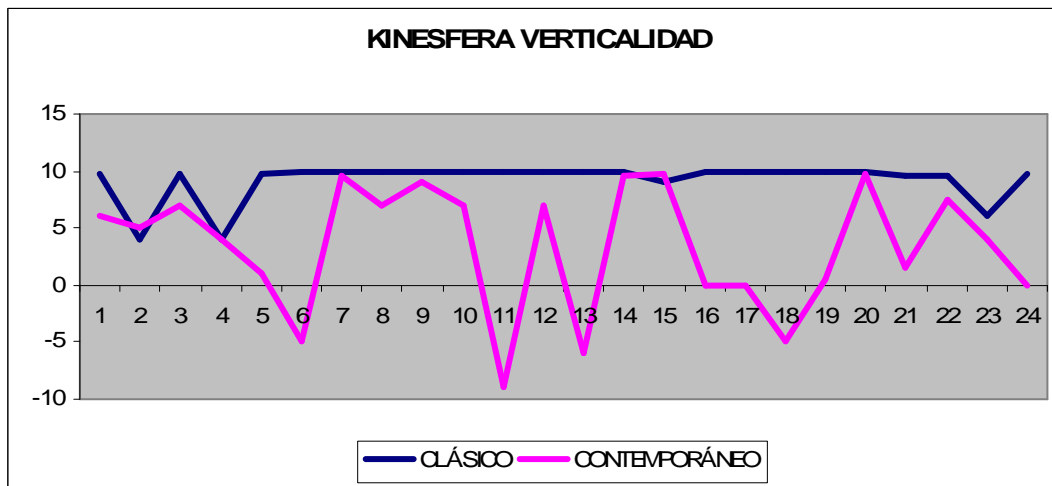


Tabla 17. Análisis de datos. Verticalidad.

En cuanto a los NIVELES DE ALTURA, el clásico se mantiene más o menos estable en el nivel alto y el solo contemporáneo tiene de nuevo grandes contrastes pasando incluso de 10 a 0 en los movimientos contiguos 15 y 17, 23 y 24, que corresponden a posiciones invertidas (cabeza por debajo de la altura de la cadera).

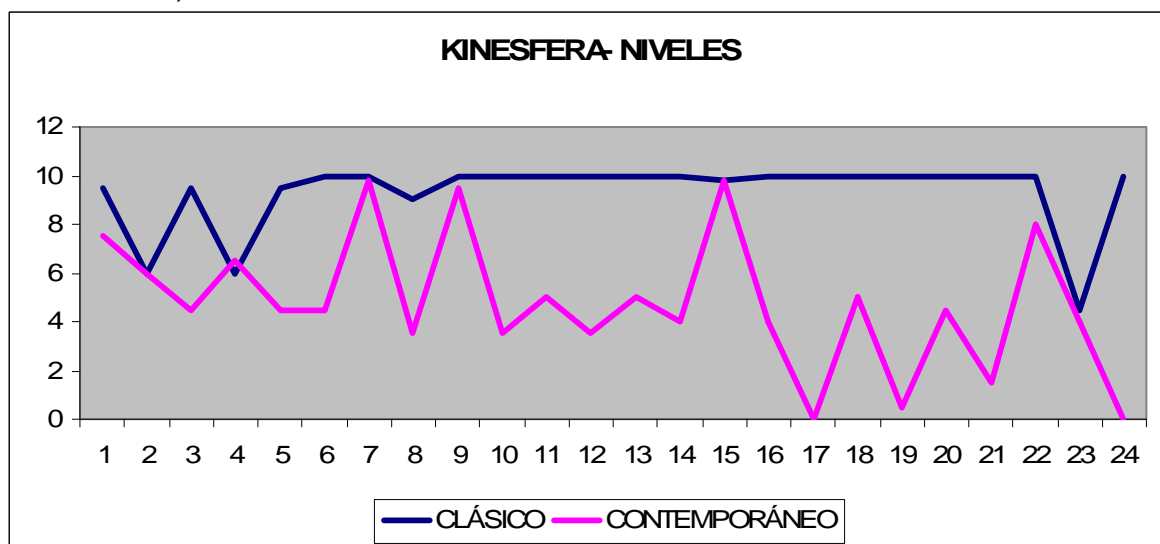


Tabla 18. Análisis de datos. Niveles.

En cuanto a la AMPLITUD DE BASE, el clásico permanece en la mínima base esperada salvo en algunos picos del principio y el final.

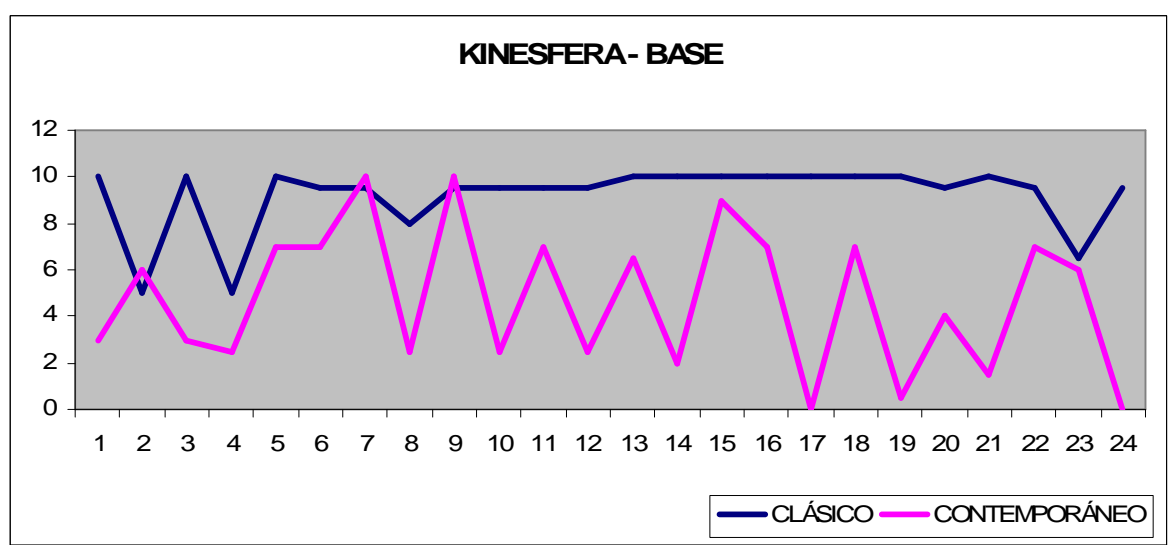


Tabla 19. Análisis de datos. Base.

En el caso contemporáneo vuelve a existir gran variabilidad. Siendo la única constante el cambio continuo de una amplitud de base a la opuesta.

Espacio interpersonal. ROL. El caso clásico utiliza el ROL A en el 100% de los fotogramas analizados, mientras que en la pieza contemporánea, este rol (que continúa predominando), se alterna con el resto. De los demás roles predomina el C, parejas del mismo sexo.

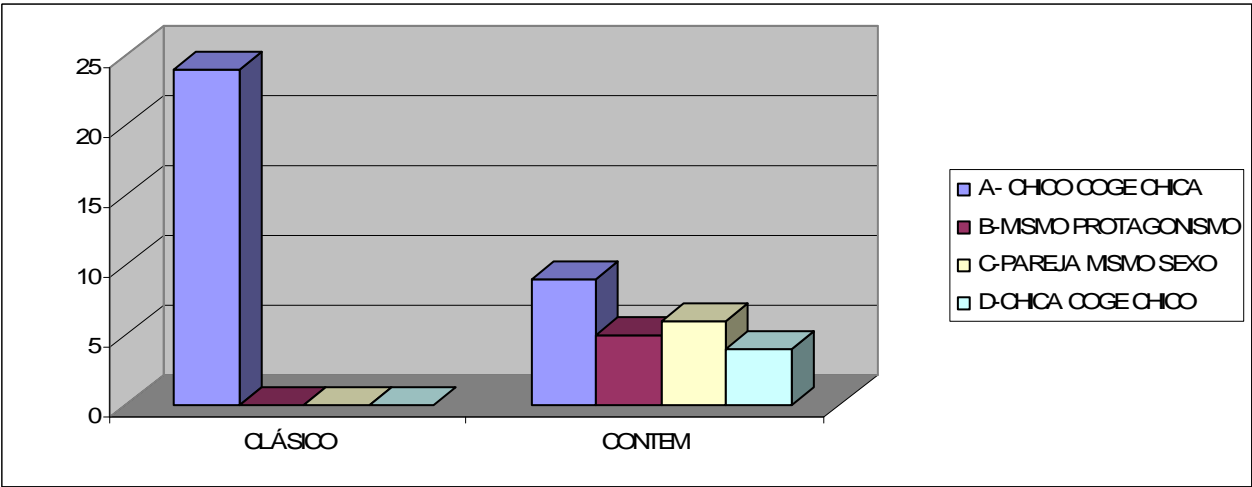


Tabla 20. Análisis de datos. Rol sociométrico.

INVASIÓN.

En clásico, la invasión es menor a la contemporánea, pero es mayor de lo esperado. Puede ser porque hemos valorado tres abrazos, que corresponden precisamente a los picos 7, 20 y 24, y cuya realización quedaba más cerca de la pantomima que del gesto técnico. Pero eran movimientos del fragmento elegido y eliminarlos habría sido poco metodológico. En contemporáneo no se mantiene la cortesía del mínimo contacto, pero la invasión tampoco se acerca demasiado a lo esperado. No baja de un 2 en ningún momento. Esto puede ser porque la formación técnica del coreógrafo es clásica y mantiene algunos rasgos estilísticos de esta disciplina.

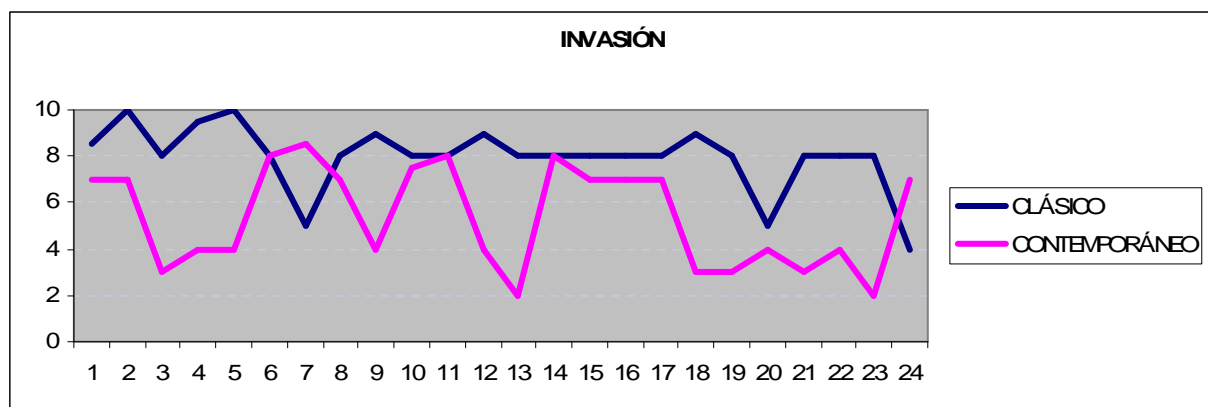


Tabla 21. Análisis de datos. Invasión durante el contacto.

Diseño de grupo.

En cuanto a la SIMETRÍA, la pieza clásica utiliza figuras simétricas en el 100% de los casos analizados, mientras que la de Forsythe utiliza dos figuras bastante simétricas, 4 con ligera simetría y el resto sin simetría aparente.

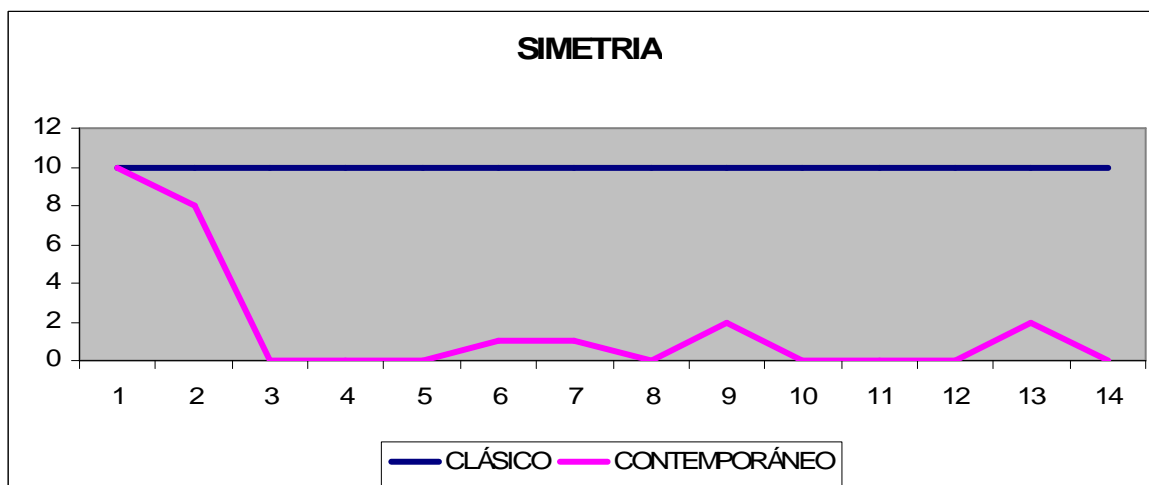


Tabla 22. Análisis de datos. Simetría.

El cuerpo de baile del lago se mueve con una IGUALDAD FORMAL bastante estable. De las 16 figuras analizadas, en 9 casos la igualdad era casi total, y en el resto de los casos venía rota por movimientos especulares, es decir, simétricos, en sentidos contrarios, o incluso, como es el caso de los fotogramas 10 y 11, con distintos niveles de altura. En el caso contemporáneo, ocasionalmente aparecen acciones iguales, como correr (fotograma 1) o gestos iguales de brazos (fotogramas 11 y 13), utilizados como relaciones formales, aunque suele existir alguna diferencia en cuanto al nivel, orientación, postura...etc.

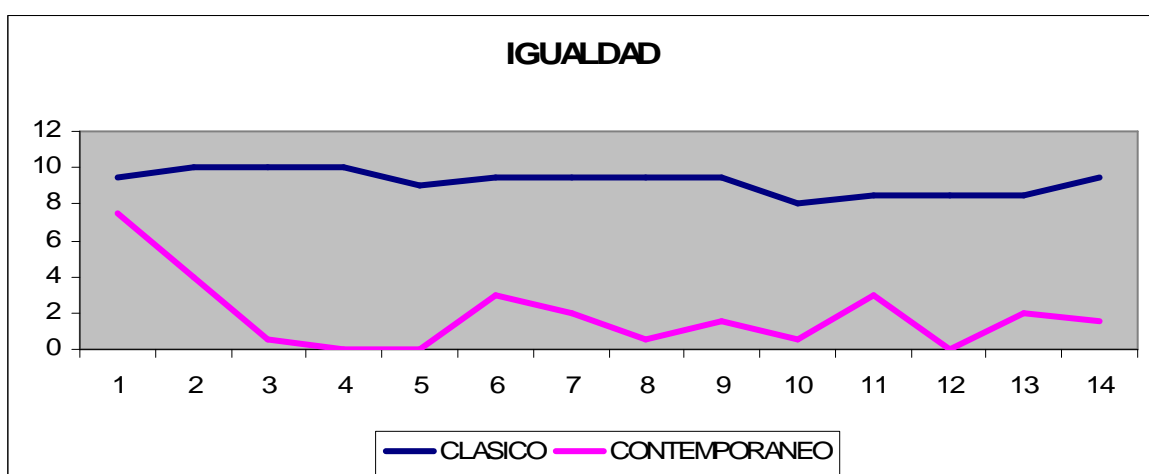


Tabla 23. Análisis de datos. Igualdad formal entre componentes.

El EQUILIBRIO de la escena clásica se mantiene de manera continua, excepto en el fotograma 4, en el que todo el cuerpo de baile se desplaza a la parte

derecha del escenario, quedando la izquierda equilibrada en parte por la presencia del bailarín principal. En la coreografía de Forsythe, existe un equilibrio total en el primer fotograma y bastante alto en el segundo. Es el momento en el que cada bailarín coloca una mesa en el escenario. En esta pieza en concreto, la escenografía mantiene una cuadrícula general que equilibra la escena mientras que el grupo varía constantemente en cuanto a las posiciones de sus elementos.

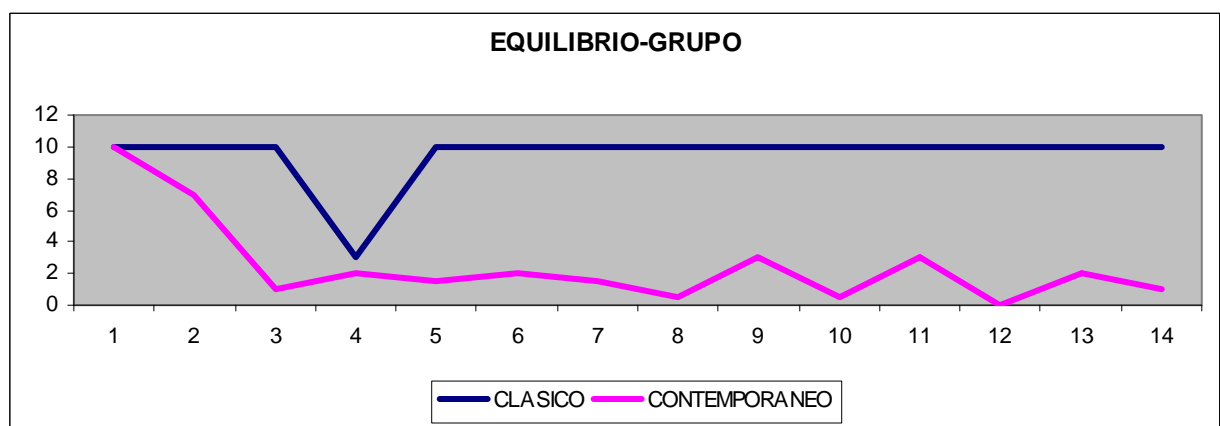


Tabla 24. Análisis de datos. Espacio equilibrado

Vestuario.

CLÁSICO. Los protagonistas van diferentes al cuerpo de baile, aunque en el caso de la mujer la diferencia de este vestuario en concreto no es muy grande. Podemos afirmar por tanto que existe jerarquía en el vestuario.

Las piernas van completamente ajustadas y el torso también (en el caso del varón, el torso algo menos). No hemos valorado con una puntuación de 10 el ítem “línea”, por el tutú, aunque, debemos recalcar que no acentúa la línea de una bailarina, pero favorece a la línea del grupo en general eliminando posibles diferencias en el cuerpo de las mujeres, y marcando una línea horizontal al

agrupar al cuerpo de baile, que muestra la idéntica altura de todos sus elementos.

En cuanto al rol sociomotor, queda claramente definido con el vestuario.

CONTEMPORÁNEO. En cuanto a línea le hemos otorgado un 6'5 puesto que los pantalones son algo más sueltos y en algunos fragmentos llevan zapatos (fotograma 3), ocultando la línea del pie.

En cuanto a la uniformidad y jerarquía podemos decir que van todos de diferentes colores, pero no existe una importancia mayor manifiesta de algún personaje a simple vista. Afirmamos por tanto que no define el rol sociomotriz y tampoco establece uniformidad ni jerarquía entre sus componentes.

Escenografía

En el caso CLÁSICO una pintura que recrea la escena del lago ocupa el fondo del escenario. Ocupa, por tanto, el menor espacio posible y no interacciona con el movimiento del bailarín.

En el caso CONTEMPORÁNEO las mesas van diseñando diferentes espacios escenográficos, influyendo e interaccionando con el movimiento. Así, en el fotograma 1 diseña un pasillo y el bailarín tiene que moverse en el nivel bajo, en el fotograma 2 diseña una superficie plana que los bailarines deben traspasar, en el 3º, esa superficie hace visible únicamente la parte superior del cuerpo, por lo que el movimiento debe centrarse en torso y brazos. En los fotogramas del 4º al 7º, cada bailarín es partícipe parcial del diseño del espacio, transportando y colocando una mesa en el lugar adecuado, en el 9º sólo queda una mesa aislada y en el último fotograma se muestra el 10º espacio escénico diseñado para la pieza, con todas las mesas formando una

línea paralela a la de la luz que entra por las ventanas. En los casos de vestuario y escenografía, los datos serían significativos entre un número mayor de obras analizadas. Podríamos concluir de esa manera el porcentaje de piezas clásicas y contemporáneas que cumplen lo previsto en cada caso.

5.2.3.7. Recogida de datos Fase II (30 observadores)

Pasamos a una segunda fase de aplicación del sistema de estudio. En ella, formamos a 30 personas en nuestro sistema de análisis y procedimos a la evaluación de los mismos fotogramas que habíamos evaluado en la primera fase de la aplicación del sistema. La intención de esta fase es testar la capacidad de transferencia de un sistema de análisis que pretende ser aplicable de manera sencilla, a un grupo de personas no expertas en la materia.

Establecimos un primer período de formación de una duración de una hora. Posteriormente se procedió a evaluar los mismos fotogramas que habían sido evaluados por los dos observadores. Para ello entregamos a los observadores el documento que contenía la copia de los fotogramas en sus plantillas de observación (anexo II) sin las puntuaciones otorgadas por el grupo control.

Las tablas de datos obtenidas se encuentran en el anexo III.

5.2.3.8. Resultados y discusión. Fase II de la aplicación

Tras recoger las evaluaciones de este grupo establecemos una comparativa con lo obtenido por los dos observadores expertos. Si los datos obtenidos por parte del grupo, difieren de las puntuaciones otorgadas por el *grupo control* (2 observadores, Fase I), procederemos a una nueva revisión del sistema. Por el

contrario, si son semejantes, podremos afirmar que el sistema es transferible. Para esto hemos realizado el test de correlación de Pearson. Hemos obtenido los siguientes valores de “r”:

GRUPOS	CLÁSICO	CONTEMPORÁNEO
A-B	0'90	0'84
A-Control	0'91	0'97
B- Control	0'97	0'87

Tabla 25. Valores obtenidos en el test de correlación de Pearson

Si cotejamos los datos obtenidos con la tabla de cuantificación de valores (tabla 26) podemos afirmar que en todos los casos existe una correlación “fuerte” o “muy fuerte”.

Valores de “r”	Significado
1	Correlación perfecta
De 0'95 a 1	Correlación casi perfecta
De 0'9 a 0'95	Correlación muy fuerte
De 0'85 a 0'9	Fuerte correlación
De 0'80 a 0'85	Fuerte correlación
De 0'75 a 0'80	Correlación moderada
De 0'5 a 0'75	Correlación débil

Tabla 26. Tabla de cuantificación de los valores de “r” (Cohen, 1968; Katz, 2002)

Para hacer un análisis de los datos, hemos diseñado los siguientes gráficos, en los que comparamos los datos de los grupos A y B con los obtenidos en la aplicación del sistema por el grupo de control (línea azul):

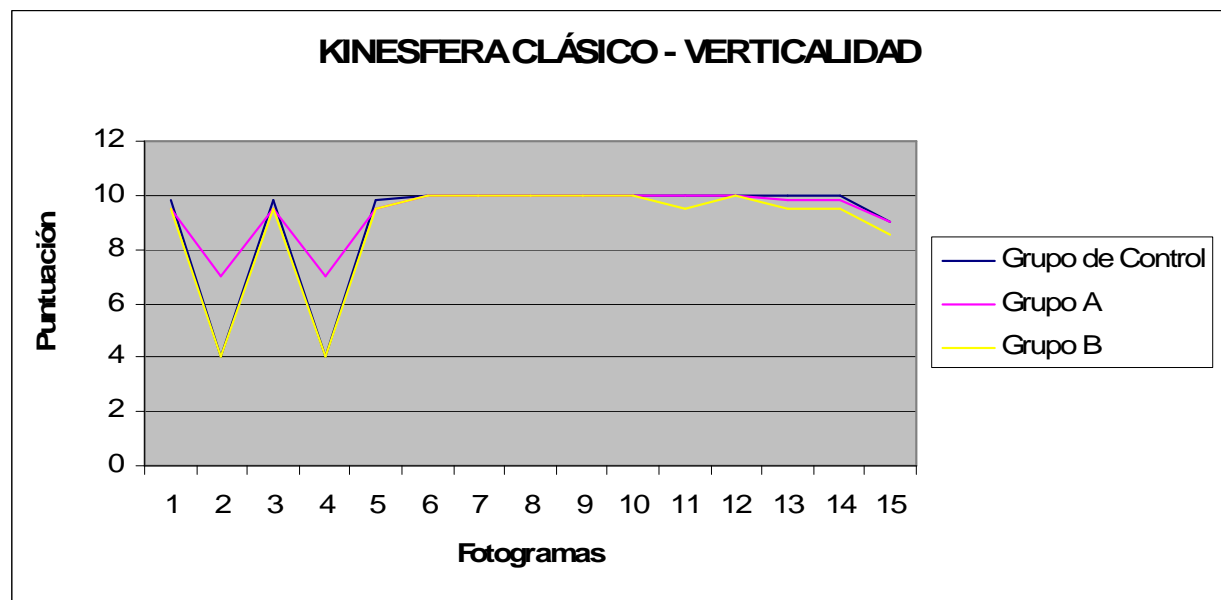


Tabla 27. Análisis de datos. Kinesfera: clásico/ verticalidad

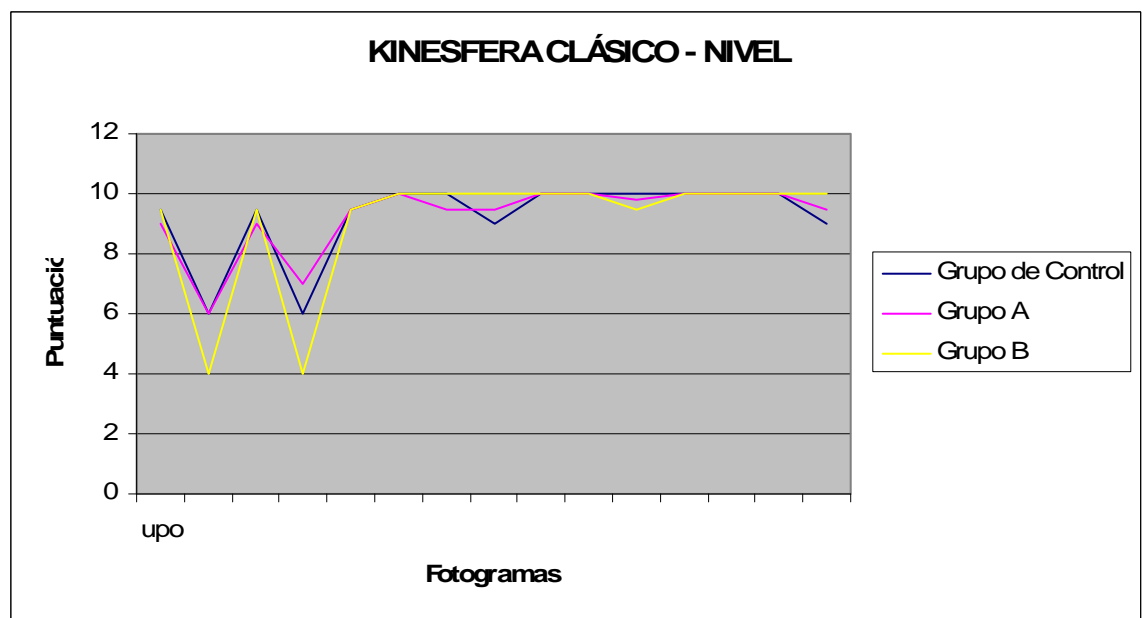


Tabla 28. Análisis de datos. Kinesfera: clásico/ nivel

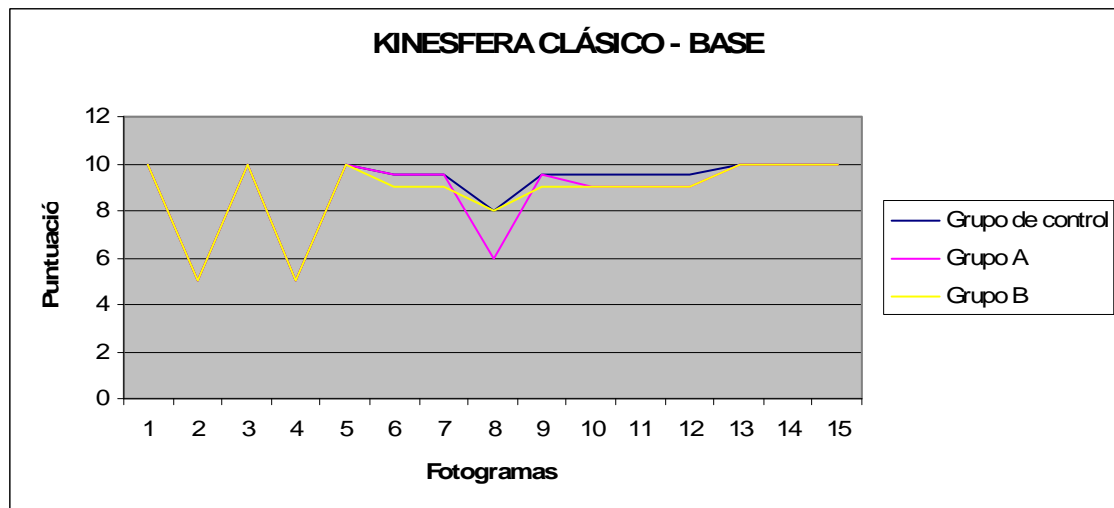


Tabla 29. Análisis de datos. Kinesfera: clásico/ base

Podemos afirmar que las tres líneas llevan la misma dirección, y oscilan de la misma manera, aunque quizá habría que ajustar los baremos para que las puntuaciones no se alejaran más de un punto. En este caso la máxima diferencia ha sido de dos puntos en el fotograma 8 al evaluar la amplitud de base y en los fotogramas 2 y 4 al evaluar nivel y verticalidad. Revisaremos esos baremos.

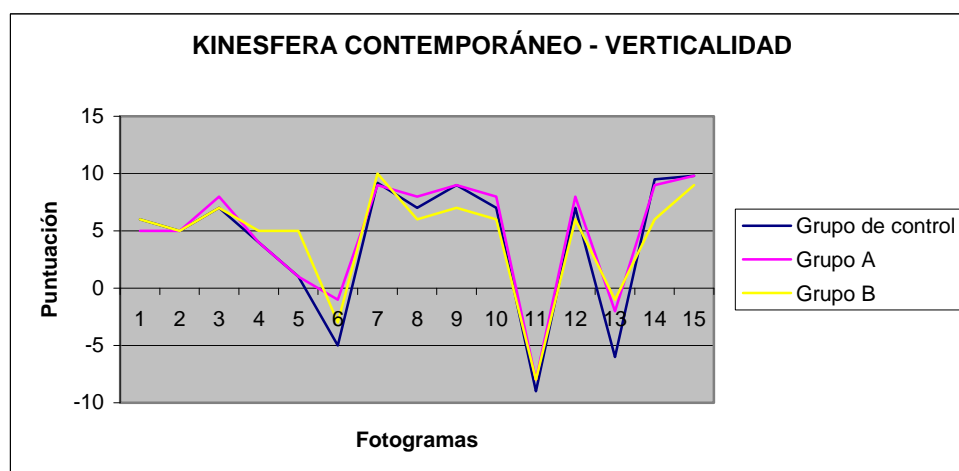


Tabla 30. Análisis de datos. Kinesfera: contemporáneo/ verticalidad

En este caso, se distancian demasiado en el fotograma 13, que es una posición invertida. La diferencia se debe, en nuestra opinión, a que al observar el fotograma, y no la imagen de vídeo en movimiento, no se aprecia con facilidad la elevación que alcanza la cadera, fácilmente observable en el movimiento completo. Quizá habría que plantear evaluar el movimiento en lugar del fotograma concreto o ambas imágenes.

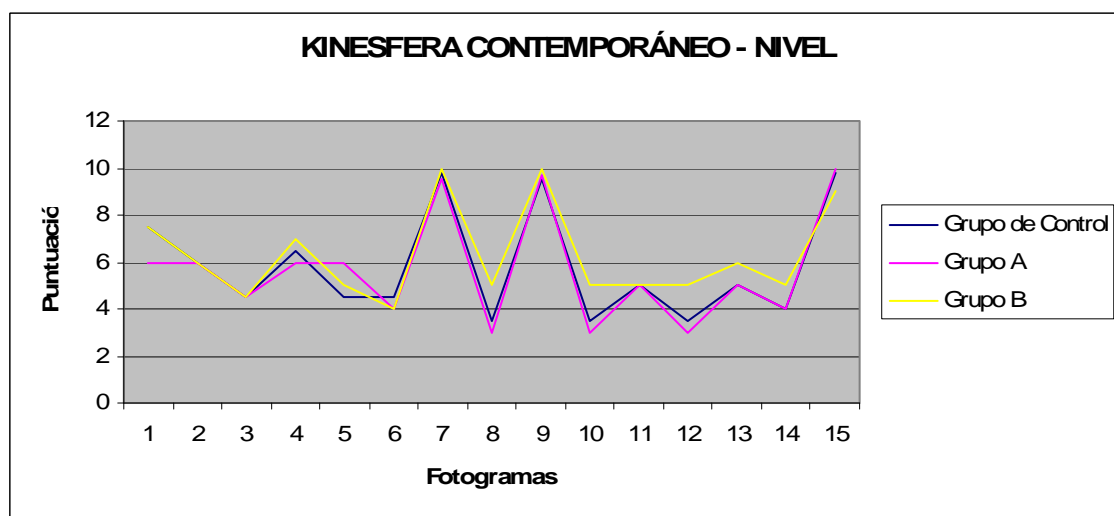


Tabla 31. Análisis de datos. Kinesfera: contemporáneo/ nivel

El grupo B comete un error claro, porque establece la misma puntuación a los fotogramas 10, 11 y 12, entre los que existe una diferencia fácilmente observable como se aprecia en la curva del grupo A, el grupo de control y los fotogramas correspondientes. (Consultad los fotogramas en el anexo II).

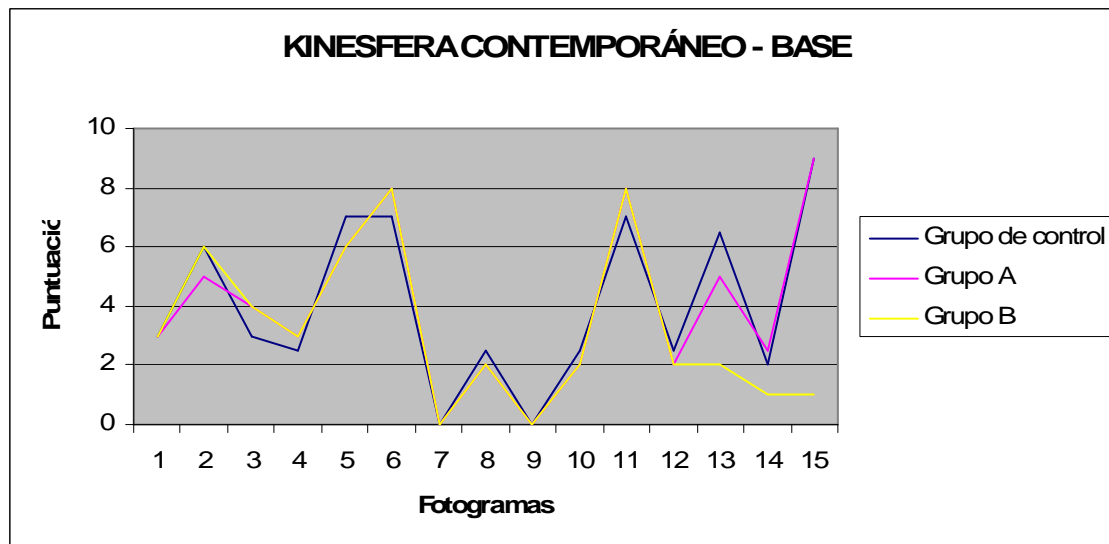


Tabla 32. Análisis de datos. Kinesfera: contemporáneo/ base

En este caso de la kinesfera contemporánea, la diferencia mayor se encuentra en los últimos fotogramas de la evaluación de la amplitud de base. Consultando las imágenes de dichos casos, podemos decir sin lugar a dudas que el grupo evaluó mal estos últimos fotogramas, quizá constatamos que por cansancio, ya que en fotogramas anteriores que mostraban la misma posición las puntuaciones del mismo grupo fueron similares a las del grupo de control. Otro dato que nos hace pensar así, es que el grupo A, si que se mantiene en puntuaciones similares a las del grupo de control, por lo que no se puede admitir la falta de información, sino quizá de atención en la última fase de la evaluación.

5.2.4. Conclusiones del Estudio 2

- Las características estilísticas preestablecidas concuerdan con las atribuidas en el análisis de las obras seleccionadas para la aplicación. (Fase I de la aplicación).
- El sistema es aplicable con observadores formados en su utilización, sean expertos o inexpertos en la materia (Fase II de la aplicación).
- El sistema de análisis diseñado es adecuado según los expertos consultados (consulta).

Estas conclusiones son parciales y su afirmación final está sujeta al capítulo 6 de discusión. Si durante este capítulo son debidamente justificadas aparecerán en el capítulo final de conclusiones de la Tesis Doctoral.

6. DISCUSIÓN

Hemos dividido este capítulo en diferentes secciones:

6.1. *Análisis teórico de la danza*

Hay muchos detractores del análisis académico o el estudio teórico de la danza, resguardados en la creencia de que el coreógrafo debe crear desde la intuición y la espontaneidad, el espectador dejarse llevar en la butaca y el intérprete reproducir lo que le llega del coreógrafo. Otros autores argumentan que el “simple” disfrute o apreciación es el resultado de una gran labor intelectual y pedagógica en la que el individuo aprende a percibir y apreciar el arte (Best, 1986; McFee, 1992; Smith y Smith, 1977). Sin embargo, el análisis de la danza es enriquecedor, no sólo para el espectador, sino para cualquiera de las perspectivas que se tenga sobre el ámbito dancístico:

Si se considera el análisis como el examen detallado de los componentes de una coreografía con el fin de interpretarla y valorarla, entonces este proceso constituiría la *aptitud fundamental* necesaria, independientemente de los intereses específicos que un individuo pueda tener con respecto a la danza (Adshead, 1999a, p. 30).

Larry Lavender and Jennifer Predock-Linnell (2005), cuyo ámbito profesional está dirigido a la improvisación y la coreografía, observan la necesidad de un paso más en su labor creativa, el de escribir, pensar y hablar de manera crítica acerca del trabajo propio. Afirman que la crítica es profundamente necesaria para el proceso artístico de crear danza.

La representación teatral de la danza es un arte dinámico y efímero, desapareciendo en el momento en que se crea, y perdurando el tiempo que el espectador lo retenga en su recuerdo. Coincidimos en este argumento con

Jaume Plensa (2005) hablando del arte en general y de sus creaciones con La Fura dels Baus en particular. De la misma manera, la percepción de la danza es instantánea.

Una pieza de danza evoluciona en una extensión temporal y después desaparece. Desde el punto de vista del creador, el intérprete y el espectador, las representaciones de danza se encuentran en un constante punto de desaparición. La danza ha sido el arte impermanente por excelencia; su naturaleza evanescente y su histórica inaccesibilidad hace la danza intelectualmente escurridiza. Y el hecho de no poder sostener los eventos dancísticos en su forma real provoca un efecto emocional en la percepción y apreciación de las piezas de danza (Álvarez, 2008, p. 3).

Pero su naturaleza instantánea no evita que la danza conlleve un proceso cognitivo anterior y posterior, que condiciona su creación, recepción e interpretación. Por otra parte, una cosa es la representación y percepción teatral del espectáculo de danza, y otra es el proceso creativo del mismo, la crítica, el análisis coreográfico, la investigación...etc. En estos procesos, intervienen en gran medida los parámetros racionales, y por tanto son procesos susceptibles de ser analizados, interpretados y valorados. La crítica de danza americana Arlene Croce (1977) habla de *afterimages* para referirse a lo que nos queda a los espectadores tras una representación teatral. “La danza no deja nada detrás, ni grabación, ni texto, por lo que las *afterimages* se convierten en el objeto de la crítica de danza” (p. ix). Por un lado, ya no es verdad que no quede absolutamente nada tras la representación. En Madrid por ejemplo, existe el Centro de Documentación de Música y Danza, que se ocupa de grabar todos los estrenos que tienen lugar en la ciudad, por lo que el crítico tiene disponible este recurso para poder recordar sus impresiones sobre la pieza. De ninguna manera decimos que la grabación sustituya la representación en vivo, pero puede servir como apoyo a la memoria de estas

afterimages. Por otro lado lo que si consideramos imprescindible es la elaboración y aplicación de unos buenos sistemas de análisis en este proceso de crítica.

Un arte en el que no puede estudiarse la obra de los maestros pasados siempre será pobre. Se verá – se ve – obligado a inventarlo todo de nuevo cada vez; cuando menos, cada generación. El progreso es mucho más lento y la frivolidad se hace inevitable (Rico en Colomé, 1989, p. 16).

Esta investigación, pretende diseñar un sistema de análisis que facilite el estudio de las obras coreográficas y la valoración de los elementos que las hacen ser valoradas positiva o negativamente. “La inevitable consecuencia del estudio analítico y académico es una comprensión mucho más rica del objeto analizado” afirma Adshead (1999a, p. 27). Pero el estudio teórico no sólo ayuda a conocer la propia profesión y el trabajo de otros profesionales, sino que permite también una interpretación de mayor calidad.

Si no llega a una profunda familiarización con la obra (...), el intérprete no será capaz de realizar una interpretación adecuada. El hecho de “llegar a una profunda familiarización” –si se me permite esta vaga expresión- significa en realidad investigar aquello que la composición contiene de forma esencial (Adorno, 1982, p. 171).

El análisis coreográfico tiene aún más aplicaciones. El coreógrafo se ve involucrado en el proceso analítico cada vez que quiere sorprender intencionadamente, o cada vez que piensa en producir algún efecto en el espectador de cualquier índole. Lo utiliza para la creación o para el examen crítico de una pieza propia o ajena. El intérprete se sirve de él para comprender mejor una pieza o para mejorar su capacidad. En estos dos casos, puede que el análisis no llegue a verbalizarse siquiera, si el bailarín comprende lo necesario para que el coreógrafo no tenga la necesidad de expresarlo en

palabras, pero el proceso analítico es ineludible. Lo mismo ocurre en el espectador aficionado. El espectador especializado en cambio, es decir, el crítico, utiliza el análisis de la danza para hacer una valoración y para profundizar en su propia percepción. Igualmente ocurre en la enseñanza, contexto en el que es necesario articular qué es lo que se ha aprendido para demostrar que existe una comprensión (Adshead, 1999a). Por otro lado la aparición y consolidación de Certámenes Coreográficos en España como el de Madrid, o el de Burgos-Nueva York, los concursos o la existencia de enseñanza reglada en sistemas académicos, hacen necesaria la existencia de unos criterios de evaluación comunes y claros. El análisis es por tanto una herramienta útil en todos los estratos profesionales de la danza.

La situación de la danza ha cambiado mucho en los últimos años, pero no tanto en España como en el extranjero. En el ámbito teórico, partiendo de la teoría de los centroeuropeos de los años 20 con Rudolf Laban a la cabeza, hoy se enseña *análisis de movimiento* (estudio sistemático del mismo) y *análisis coreográfico* en algunas universidades, conservatorios e institutos especializados europeos y americanos. El *dance-boom* americano, el teatro-danza alemán y la nueva danza francesa, han provocado una reflexión teórica paralela y un auge editorial. En España la situación ha estado hasta ahora muy por debajo de esto. Ya en los años 80 se denunciaba esta situación:

la danza sigue ausente de las universidades, los estudios teóricos en los conservatorios siguen siendo muy pobres, no hay publicaciones especializadas y el nivel de la discusión, incluyendo la crítica – que como tal es de muy reciente aparición-, es forzosamente, en estas condiciones, muy bajo (Rico en Colomé, 1989, p. 18).

Sin embargo la situación ha mejorado desde entonces. Así en Madrid, por ejemplo, se ha implantado desde el curso 2006-2007 la especialidad de

Coreografía e interpretación en el Conservatorio Superior de Danza, donde ya se impartía la especialidad de pedagogía. Este centro, está haciendo una labor imprescindible en la profundización teórica y analítica de la danza, realizando paralelamente a sus estudios regulares, iniciativas como las Jornadas *Del Aula al escenario* en las que intervinieron algunos coreógrafos nacionales como Nacho Duato (en la imagen con Virginia Valero) realizando conferencias para el alumnado (Ilustración 86).



Ilustración 85. Jornadas “Del Aula al Escenario” organizadas por el CSDMA. Madrid, 2007. Foto: Jesús Robisco.

Quizá no debiera ser la única iniciativa. Otras universidades están intentando establecer, con mayor o menor suerte, estudios superiores de danza. El Aula de Danza Estrella Casero, de la Universidad de Alcalá de Henares, el Grado de Danza de la Universidad Europea de Madrid, o el Grado Superior de Alicia Alonso, son algunas de esas iniciativas que esperamos salgan adelante con la calidad y el rigor que la danza se merece. De esta manera, la competencia surgida entre las distintas instituciones provocaría la especialización y mejora de cada una de ellas, viéndose beneficiado el panorama dancístico nacional.

Por otra parte, discrepamos con la idea de Rico acerca de la ausencia de contenido teórico en las clases prácticas del Conservatorio (refiriéndonos en este caso a las clases de grado medio, puesto que en grado superior el contenido teórico es innegable). Tanto en las clases de técnica como en los talleres de coreografía se realiza un trabajo cognitivo importante y se recibe una gran cantidad de información acerca de análisis de movimiento, composición y técnicas creativas. Todos ellos contenidos sobre los que se trabaja mayoritariamente de manera práctica, quizá por la filosofía general del grado medio, pero que son tratados en diversas asignaturas del plan de estudios. Quizá este enfoque se haya visto favorecido por la implantación de la especialidad de contemporáneo, en la que la edad media (19/20 años) del alumno ha sido en los últimos años muy superior a la de las especialidades de clásico y español (suelen entrar con 12 años), variando las necesidades y capacidades conceptuales del alumnado.

Pero una vez terminado este período de formación, sería muy interesante que el graduado tenga la opción de entrar en el mundo de la investigación de la danza. Este estudio, realizado en la facultad de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte, pretende situarse en la perspectiva de profundizar, no en la técnica, sino en éste ámbito de la investigación y así poder completar y volcar la formación del Real Conservatorio Profesional de Danza de Madrid en un trabajo de investigación.

6.2. Metodología de la investigación

Para la reformulación de una *teoría del espacio en la danza teatral*, la investigación realizada parte de todas las teorías previas existentes y

fragmentadas. Es, por tanto, una investigación primariamente conceptual, es decir “relacionada con una teoría [...] para desarrollar nuevos conceptos o reinterpretar conceptos existentes” (Kumar, 2008, p. 8). La novedad que aporta nuestra investigación es la globalidad que otorga en cuanto a la recopilación de información de distintos enfoques y el hecho de estudiar el espacio como recurso creativo y comunicativo del coreógrafo. La construcción de esta teoría ha sido realizada de la siguiente manera:

Partimos de la definición del término:

La teoría es un sistema organizado de afirmaciones que analizan y explican la naturaleza y el comportamiento de una serie de fenómenos. Esto incluye aquellas teorías que resultan de los métodos de investigación empíricos y experimentales, así como aquellos basados en métodos de investigación subjetivos como la fenomenología, la etnografía y la hermenéutica (Hanstein, 1999a, p. 62).

Dado que podemos dirigir nuestra investigación desde cualquiera de éstos métodos de investigación, estudiamos cual se adapta mejor a nuestro objeto de estudio. Nos dirigimos pues, al *objeto de estudio*. La danza teatral es un objeto de estudio complejo. Contiene movimiento y quietud, pero también sus aspectos estético, histórico, social y cultural son inextricables de nuestro objeto de análisis: el espacio en la danza teatral. Por otra parte la creación y percepción humanas son parte del objeto de estudio en sí, lo que comporta cierto grado de subjetividad. Así, el estilo coreográfico que revela una danza teatral es una decisión de carácter estético acerca de cómo hacer danza y por tanto, es una declaración de intenciones del creador en cierta medida subjetiva. Los valores culturales, afectivos, estéticos, históricos y experienciales, son intrínsecos a la naturaleza de la danza. Estos valores cualitativos inherentes a

la actividad hacen que los *métodos de investigación cualitativos* sean adecuados para su estudio por ser consistentes con la propia naturaleza de la danza (Fraleigh y Hanstein, 1999).

Los estudios cualitativos buscan la comprensión profunda de un área previamente delimitada y la generación de teorías. La naturaleza de la danza como forma de arte y experiencia cultural predispone al investigador a dirigirse al campo de los métodos de investigación cualitativa. Los enfoques histórico, etnográfico, filosófico, interpretativo y hermenéutico, no obtienen generalmente como resultado teorías que se puedan testar de la misma manera que las obtenidas por métodos empíricos y experimentales (Hanstein, 1999a). Estos enfoques son característicos de las humanidades y son los utilizados en las *investigaciones postpositivistas* como la nuestra. Nosotros hemos adquirido un enfoque postpositivista, es decir, aquel que defiende que la realidad no es absoluta sino socialmente construida y existen modos de conocimiento no estrictamente experimentales (Green y Stinson, 1999; Lincoln y Guba, 1985; Philips y Nicholas, 2000). Mientras que el positivismo afirma que el único conocimiento auténtico es el conocimiento científico, y que tal conocimiento solamente puede surgir de la afirmación positiva de las teorías a través del método científico (Marías, 2008), el postpositivismo revalúa los conceptos de realismo, objetividad e investigación. Desde la perspectiva postpositivista en nuestro estudio, con una mirada globalizadora, nos hemos dirigido a los enfoques:

- *fenomenológico y semiótico* desde el estudio de la coreología,
- *historiográfico* de la técnica de análisis coreográfico,

- y *analítico* de la coréutica.

Hemos recogido todas estas perspectivas acerca del estudio del espacio en la danza y las hemos articulado y unificado como veremos a continuación. Los elementos de la construcción teórica son (Hanstein, 1999c):

- Conceptos
- Definiciones
- Afirmaciones
- Línea argumental o jerarquía que organice las afirmaciones.
- Contextualización

Tras la revisión del cuerpo teórico existente acerca del espacio en danza teatral y áreas afines, procedimos a recopilar todos aquellos conceptos, definiciones y afirmaciones que consideramos debía incluir un estudio como este. La articulación del texto se realizó a través de una línea argumental diseñada desde las metodologías inductiva y deductiva (Hanstein, 1999b):

Metodología inductiva: pretende el desarrollo de teorías. Consiste en la observación de datos sin esquema preconcebido, análisis de regularidades, inferencia de hipótesis y generalizaciones sobre el fenómeno estudiado, confirmación de la generalización a partir de más pruebas y observaciones. En una fase del proyecto partimos de la observación de la danza para encontrar sus parámetros espaciales (Anguera, Blanco, Losada y Hernández Mendo, 2000).

Metodología deductiva: para la evaluación y comprobación de teorías. Consiste en ir de lo general a lo específico, en estudiar la teoría existente, formar una

hipótesis de los hechos, observar y confirmar o negar la teoría a partir de la experimentación (Anguera et al., 2000).

La investigación cualitativa recomienda multiplicidad de métodos (Michel y Ginot, 1995), así como el postpositivismo invita al investigador a permitir que éstos vayan surgiendo durante el desarrollo de la investigación. Focalizando siempre en el objeto de estudio definido y perfilado de antemano, el investigador irá utilizando los métodos que puedan proporcionar los datos que necesite en cada fase del proyecto. “El estudio estructura la investigación y no al revés” (Bogdan y Biklen, 1982, pp. 38-44) hemos revisado otro tipo de métodos pero no se ajustaban al interés de nuestra investigación por lo que hemos procedido a diseñar una forma original. En la metodología postpositivista “cada estudio es una forma original, y cada investigador crea la forma que se ajuste al contenido. Esto hace las metodologías categóricas particularmente problemáticas” (Green y Stinson, 1999, p. 113).

6.3. Validez

El postpositivismo revisa también el concepto de validez. Se establece que en las investigaciones postpositivistas como la que nos ocupa, la validez consiste en encontrar un consenso en un ámbito de estudio determinado y no en medir una gran muestra que permita generalizar los datos a todas las situaciones (Green y Stinson, 1999; Kvale, 1989). La validación de la investigación cualitativa va intrínsecamente relacionada al desarrollo de una teoría de la realidad social. Validar es *cuestionar*, preguntar continuamente qué se está estudiando y porqué (Green y Stinson, 1999), acción llevada a cabo en este estudio por parte de personas internas y externas al mismo:

De manera intrínseca por la doctoranda y por la dirección de la investigación. La investigación postpositivista considera la *auto-reflexión* como un criterio de validez (Green y Stinson, 1999). De manera externa al estudio en las tres fases de consulta. En primer lugar, por parte de cuatro colegas de profesión anónimos que llevaron a cabo el “*peer debriefing*” o *juicio crítico de compañeros*, entendida como el hecho de “compartir datos y hallazgos con colegas de profesión que están familiarizados con el contenido del trabajo de investigación” (Lincoln y Guba, 1985, pp. 308-309). En segundo lugar, por el grupo de discusión que se estableció entre los 15 entendidos (subsección 5.1.2.) y en tercer lugar las entrevistas a expertos. Esta fase complementa los demás métodos de investigación utilizados y permite comprobar la certeza de la información recogida (Kerlinger en Del Rincón et al., 1995).

En las secciones de aplicación del sistema de análisis, en las que la recogida de datos ha sido numérica, hemos realizado un tratamiento de datos (apartados 5.2.3.6. y 5.2.3.8.), que corrobora las afirmaciones de nuestro estudio.

6.4. Relación de la danza con las artes plásticas

Hemos relacionado la danza con otras disciplinas artísticas durante el desarrollo de esta investigación. Aparecen de manera puntual la fotografía, la pintura o la arquitectura y no las artes escénicas, ¿por qué con unas y no con otras?

La arquitectura ha sido siempre entendida como el arte del espacio, no del tiempo, de hecho ha sido la gran imagen de la estabilidad. El hecho de poder incorporar movimiento, o sensación de movimiento a la arquitectura, ha

fascinado a los arquitectos desde el movimiento modernista, si no antes. Ya Goethe y Henri Lefebvre sugieren que la percepción de la arquitectura es similar (o debería serlo) a la de la danza, en cierto modo kinestética. El autor afirma también que la arquitectura de una ciudad determina el ritmo de la misma y que debemos optar por una arquitectura que favorezca el fluir de los eventos (Jormakka, 2002). Existe sin duda una conexión entre estas dos disciplinas, por lo que el cuerpo teórico de la arquitectura nos ofrece un punto de partida excepcional para estudiar el espacio de la danza teatral.

El interés del espacio en las artes es común, como decíamos a todas las artes, máxime en el caso de la arquitectura, quizá la más estudiosa de las disciplinas artísticas en cuanto al binomio forma/espacio. Furuyama, en la introducción al libro dedicado a la obra del arquitecto japonés Tadao Ando habla del objetivo principal de la arquitectura en estos términos:

El objetivo primario de la arquitectura es establecer un modelo espacial del mundo: ordenar el espacio desnudo. La ordenación del espacio significa emplear la forma para deducir del espacio las relaciones invisibles que constituirán un orden transparente. Para hacerlo, la arquitectura precisa de la geometría, (...) que adopta una presencia estrictamente ideal: la forma como idea, como representación visible de un concepto, de un espacio material y abstracto, de un escenario (Furuyama, 2000, p. 9).

El mismo autor añade más adelante un segundo razonamiento. Según él, la geometría considera solamente las relaciones lógicas, y si la arquitectura solo estuviese sujeta por esta coherencia lógica, no sería capaz de suscitar nuestra respuesta emocional. Para esto, le es preciso añadir un tipo de dinamismo, de drama, o de armonía que en arquitectura se produce al establecer una relación entre formas, o entre forma y espacio.

Este pensamiento expresado por Furuyama, resume la esencia del nexo que encontramos entre la arquitectura y la danza y que nos hacen recurrir ocasionalmente a conceptos o imágenes del mundo de la arquitectura, para explicar realidades escénicas del ámbito de la danza. Profundizaremos en ello más adelante en el capítulo dedicado al coreógrafo William Forsythe, por ser él uno de los autores que se acerca intencionadamente y con inteligencia al dominio arquitectónico del espacio en coreografía.

Hemos recurrido también a otras artes plásticas como son la pintura o la fotografía para establecer paralelismos o extraer conclusiones que pudieran aplicarse a la danza. Nos interesan las artes plásticas porque presentan o representan conceptos, emociones y situaciones de carácter humano por medio de elementos materiales o virtuales que puedan ser percibidos por los sentidos (especialmente el de la vista). Los factores principales en el desarrollo de una obra artística son la materia, el espacio y el tiempo, estos combinados, presentan al espectador una situación de la cual pueda apropiarse e interpretar en su propio contexto. Nos resulta especialmente interesante esta comparación en lugar de establecerla con las artes escénicas o visuales, por la concreción que las artes plásticas nos ofrecen en cuanto a nuestro objeto estudio: el espacio. Las ideas del coreógrafo se traducen en una imagen plástica y por lo tanto el análisis de los elementos plásticos (materia, espacio y tiempo) nos puede ofrecer valiosa información. Queremos profundizar precisamente en esa cualidad plástica de la danza.

7. CONCLUSIONES

En la investigación desarrollada en esta tesis durante el apartado de fundamentación, hemos podido observar la fuerte influencia que tiene la concepción espacial de una obra en los rasgos estilísticos de la misma. Hemos visto cómo las ideas del creador se materializan en un tipo de composición espacial u otro. En esta fase ha sido primordial la comparación de la danza con otras artes plásticas como la pintura, la arquitectura o la fotografía. Su estudio paralelo nos ha permitido ahondar en el mecanismo de trasposición de unas ideas, emociones o situaciones de carácter humano a un medio material, como es en concreto el elemento que nosotros estudiamos, el espacio. De la elaboración de esta *teoría del espacio* que hemos reconstruido, el diseño y aplicación del *sistema de análisis* podemos extraer las siguientes conclusiones:

- Desde una visión ecléctica y globalizadora es posible reconstruir la *teoría del espacio en la danza teatral*, partiendo de las teorías previas existentes y fragmentadas.
- La concepción del espacio condiciona el estilo de una obra coreográfica por lo que es posible definir el grado de contemporaneidad/clasicismo desde la descripción de sus elementos.
- Hemos diseñado un *sistema de análisis del espacio en la danza teatral* a partir de la descripción de sus elementos.
- Con el sistema diseñado relacionamos las características espaciales de una obra con un estilo coreográfico clásico o contemporáneo.
- El sistema de análisis diseñado es aplicable por observadores expertos e inexpertos.

- La definición del estilo contemporáneo no es, de momento, una cualidad cerrada sino un grado de ruptura con el cánón clásico que puede ser mayor o menor.

Con el esquema que hemos desarrollado se puede establecer un punto de partida para analizar de manera objetiva una coreografía. Es una herramienta de análisis, útil para hacer una comparación de la estructura espacial de distintos trabajos coreográficos.

Como hemos dicho anteriormente, las ideas del coreógrafo se traducen en una imagen plástica y el análisis de los elementos plásticos nos ofrecen valiosa información que en ocasiones difieren del discurso verbal o narrativo del coreógrafo. Esta última afirmación nos da pie para empezar a recopilar en el capítulo siguiente algunas líneas de investigación futuras que han ido abriéndose durante la elaboración de este estudio.

8. LÍNEAS FUTURAS DE INVESTIGACIÓN

De manera concreta, podemos enumerar las cinco principales líneas futuras de investigación:

- Estudio del resto de elementos de la danza, como el tiempo o la energía. Estos elementos están también cargados de decisiones a tomar por el coreógrafo, según su intención creativa. ¿De qué manera se construyen? ¿qué opciones existen?
- Todos estos elementos se encuentran conectados en una compleja red de nexos. Otra vía interesante de estudio es esa interrelación entre

elementos que ya citaba la coreología (ilustración 27). ¿Se articulan solamente por pares? ¿qué aporta esa unión?

- El espacio condiciona el estilo pero, el resto de elementos seguramente también lo haga. ¿De qué manera? ¿en qué medida?
- Hemos visto que el estilo contemporáneo hasta ahora no muestra unos rasgos estilísticos definidos sino que se delimita como cierto grado de ruptura con el clásico. Seguramente en un futuro próximo si que procederá a su definición y será un punto de actualización importante para este estudio.
- Otro estudio interesante sería la aplicación del sistema en obras que permitan hacer una comparativa entre dos coreógrafos o dentro de un mismo coreógrafo, un estudio de su evolución a través del análisis de distintas obras de su trayectoria.

No obstante, existen muchos otros puntos de interés en los que nos gustaría profundizar. El primero es precisamente el que nos llevaría al estudio de la relación entre el mensaje que un creador lanza a través del medio plástico que trabaja y el que traslada en medios verbales como puede ser el título, la sinopsis o las explicaciones que dé sobre la obra tanto a espectadores como intérpretes. ¿De qué manera coexisten estos medios plástico y verbal?, ¿cómo influye en la percepción de una obra de danza, la existencia de estos mensajes verbales? Esta última cuestión nos dirige a otro campo de investigación al que seguramente iremos en próximos estudios: la percepción del espacio.

Hemos rozado en ocasiones el tema de la percepción háptica o estésica de la danza, como formas de percepción que van más allá de lo visual. Sería muy

interesante profundizar en este espacio percibido, quizá más subjetivo y vulnerable. En esta misma línea podría además estudiarse la influencia de los demás componentes de la danza en la percepción del espacio, por ejemplo la textura sonora de una obra de danza puede alejarnos o acercarnos del desarrollo de la escena, puede hacerla más íntima o distante ¿cómo influye el sonido en el espacio percibido? De nuevo aquí deberíamos seguir dirigiéndonos a publicaciones de arquitectura, campo de conocimiento que ha investigado ya en estos temas (Blessner y Salter, 2007; Jormakka, 2002; Pallasmaa, 2006; Zevi, 1998) o al de la filosofía (Carlson, 2002; Foucault, 1986; Merleau-Ponty, 1964; Smith y Smith, 1977; Vischer et al., 1994). De hecho, ya están apareciendo publicaciones de danza que apuntan a este tema como los textos de Chazin-Bennahum (2005), en los que habla de la percepción psicofísica de la danza producida en el campo experiencial que se crea entre la información visual, la información acústica y el peso de la experiencia propia sobre la fisicalidad del movimiento humano. También desde el mundo científico se está indagando en la percepción del movimiento y el espacio (Epstein y Rogers, 1995) y sus conclusiones pueden ser de gran aplicación al mundo de la danza.

Otra de las investigaciones que completarían nuestra teoría del espacio es aquella que se dirige hacia las otras aplicaciones del término *espacio*. Nosotros hemos hablado fundamentalmente del espacio físico, tangible y visible, pero existen numerosas ramas que emanan de este concepto:

Desde que la palabra espacio perdió su significado estrictamente geométrico, ha adquirido y ha sido acompañado por numerosos nombres y adjetivos que definen sus nuevos usos y atributos. Espacio mental, espacio ideológico, espacio literario, el espacio de la imaginación, el espacio de los sueños, espacio utópico, espacio

imaginario, espacio tecnológico, espacio cultural y espacio social son algunos de los términos que han emergido a lo largo del espacio euclidiano, isotrópico o absoluto (Hanawalt y Kobialka, 2000, p. IX).

Una pincelada de cada una de estas acepciones podría abrirnos infinitud de nuevas vías de investigación.

Por último, otro interesante paso más en este estudio sería la búsqueda de las razones socioculturales, o el contexto que propician que una composición coreográfica sea creada de manera más tradicional o contemporánea.

Esta tesis es por tanto un eslabón que conecta lo publicado hasta el momento sobre el espacio, aportando una profunda reflexión propia al respecto y presentando un sistema de análisis original. Con esto abrimos la puerta a futuras investigaciones que esperamos vayan haciendo crecer la danza desde el ámbito académico en conexión directa con el campo de la creación.

9. REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (1982). On the problem of musical analysis. *Musical Analysis*, 1(2), 169-188.
- Adshead, J. (1999a). Introducción al análisis coreográfico: características y situación dentro del estudio de la danza. En *Teoría y práctica del análisis coreográfico* (pp. 23-35). Valencia: Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana.
- Adshead, J. (1999b). La descripción de los componentes de una coreografía. En *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia: Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana.
- Adshead, J., Briginshaw, V., Hodgins, P., y Huxley, M. (1999a). Aptitudes y conceptos para el análisis coreográfico. En *Teoría y práctica del análisis coreográfico* (pp. 157-172). Valencia: Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana.
- Adshead, J., Briginshaw, V., Hodgins, P., y Huxley, M. (1999b). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia: Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana.
- Álvarez, I. (2008). *Time as a strand of the dance medium*. Conferencia presentada en Mediterranean congress of aesthetics " Art & Time", Yarmouk University, Irbid-Jordania.
- Andresco, V. (1954). *La historia del "ballet" ruso*. Madrid: Editorial Alhambra.
- Anguera, M. T. (1988). *Observación en la escuela*. Barcelona: Graó.

- Anguera, M. T., Blanco, A., Losada, J. L., y Hernández Mendo, A. (2000). La metodología observacional en el deporte: conceptos básicos. *Lecturas: Educación física y deportes, revista digital*, 24.
- Armstrong, L. (1984). *Space for dance: an architectural design guide*. New York: Center for Cultural resources.
- Arnheim, R. (2002). Estudio sobre el contrapunto espacial. En S. Yates (Ed.), *Poéticas del espacio* (pp. 33-50). Barcelona: GG.
- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baril, J. (1987). *La danza moderna*. Barcelona: Paidós.
- Bateson, Birdwhistell, Goffman, Hall, Jackson, Schefflen, et al. (1982). *La nueva comunicación*. Barcelona.
- Baugh, C. (2005). *Theatre, performance and technology. The development of scenography in the twenty century*. New York: Palgrave.
- Bausch, P. (1978). *Kontakt Hof* [coreografía]. Wuppertal: Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.
- Bausch, P. (2002). *Nefés* [coreografía]. Estambul: Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.
- Berdayes, P. (2005). *Azul purísima* [coreografía]. Madrid: RCPD.
- Berdäyes, P. (2005). *Omnia* [coreografía]. Madrid: RCPD.
- Best, D. (1986). *Feeling and reason in the arts*. London: Allen and Unwin.

- Blessner, B., y Salter, L.-R. (2007). *Spaces speak, are you listening? Experiencing Aural Architecture*. Massachusetts/ London: MIT Cambridge.
- Blom, L. A., y Chaplin, L. T. (1989). *The intimate act of Choreography*. London: Dance Books.
- Bogdan, R. C., y Biklen, S. K. (1982). *Qualitative Research for Education: An Introduction to Theory and Methods*. Boston: Allyn & Bacon.
- Botana, M. (2009). *Danza creativa*. Conferencia presentada en XVII Semana de la Danza, Almería.
- Botana, M. (2010). *La revolución de la danza contemporánea*. Conferencia presentada en Danza contemporánea y taller de creación, CFIE: Palencia.
- Botana, M., Sampedro, J., y Castro, E. (2008). Acción social de la danza. Cuerpo, espacio y movimiento. *Kronos*, VII(14), 19-24.
- Briginshaw, V. A. (2001). Architectural Spaces in the choreography. En *Dance, space and subjectivity*. New York: Palgrave.
- Briginshaw, V. A. (2001). *Dance, space and subjetivity*. New York: Palgrave.
- Cachadiña, P. (2004). *Expresión Corporal y Creatividad: métodos y procesos para la construcción de un lenguaje integral*. Tesis inédita, UPM, Madrid.
- Calvert, T. W., y Chapman, J. (1978). *Notation of movement with computer assistance*. Tesis inédita, Simon Frasier University, Canada.

- Camurri, A., Hashimoto, S., Suzuki, K., y Trocca, R. (1999). *KANSEI Análisis of dance performance*. Tesis inédita, University of Genova/ Waseda University, Italy/ Japan.
- Carlson, A. (2002). *Aesthetics and the environment. The appreciation of nature, art and architecture*. New York: Routledge.
- Cohen, S. J. (1968). Time to walk in space, Merce Cunningham. *dance perspectives*, 34.
- Colomé, D. (1989). *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid: Turner.
- Corsi-Cabrera M, G. L. (1991). *Spatial ability in classic dancers and their perceptual style*. Tesis inédita, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Croce, A. (1977). *Afterimages*. London: Adam and Charles Black.
- Cunningham, M. (1952). Space, time and dance. En Kostelanetz y Anderson (Eds.), *Merce Cunningham: dancing in space and time* (pp. 37-39). New York: Da Capo Press.
- Cunningham, M. (1985). *The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve*. New York & London: Marion Boyars.
- Chazin-Bennahum, J. (2005). *Teaching dance studies*. New York ; London: Routledge.
- Davis, M. A., y Schimais, C. (1967). An analysis of the style and composition of Water Study. *CORD Dance Research Annual*, IX, 111-144.

- Del Rincón, D., Arnal, J., Latorre, A., y Sans, A. (1995). *Técnicas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Dykinson.
- Dittrich, W. H., Troscianko, T., Lea, S. E., y Morgan, D. (1996). *Perception of emotion from dynamic point-light displays represented in dance*. Tesis inédita, Universidad de Hertfordshire, Herts, UK.
- Duato, N. (2004). *Herrumbre* [coreografía]. Madrid: CND.
- Dubois, K. (1991). *Analogy between training for dancers and problems of adjustment to microgravity: An evaluation of the subjective vertical in dancers*. Paris.
- Duncan, I. (2003). *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid: Akal.
- Epstein, W., y Rogers, S. (1995). *Perception of space and motion* (second ed.). Wisconsin: Academic Press.
- Fabian, J. (2006). *Videoinstallation und Mobile* [coreografía]. Berlín.
- Fabre, T. (2005). *Sous le soleil* [coreografía]. Madrid: RCPD.
- Fidelus, K., y Kocjasz, J. (1989). *Atlas de Ejercicios Físicos para el Entrenamiento*. Madrid: Gymnos.
- Figgis, M. (1996). *Just dancing around? On William Forsythe: From a classical position/ Just dancing around* [DVD]. Frankfurt: Channel 4 TV/NVC ARTS.
- Forsythe, W. (1987). *In the middle, somewhat elevated* [coreografía]. París: Ballet de l'Opera de Paris.
- Forsythe, W. (1989). *Enemy in the figure* [coreografía]. Frankfurt: Frankfurt Ballet.

- Forsythe, W. (1990). *Limb's Theorem* [coreografía]. Frankfurt: Frankfurt Ballet.
- Forsythe, W. (1991). *The Loss of Small Detail* [coreografía]. Frankfurt: Frankfurt Ballet.
- Forsythe, W. (2001). *Applying space Harmony to choreography. On Laban's legacy. Rudolf Laban and his language for human movement* [DVD]. Los Angeles: Megan Reisel.
- Forsythe, W. (2002). *Scattered Crowd* [instalación]. Frankfurt: Messe Frankfurt en cooperación con Group.ie.
- Forsythe, W. (2003). *Improvisation technologies. A tool for the analytical dance eye* [CD-ROM]. Frankfurt: Centre for art and media Karlsruhe. Frankfurt Ballet.
- Forsythe, W. (2007). *Equivalence performance* [spatial and video installation]. Festspielhaus Hellerau, Dresden: The Forsythe Company.
- Forsythe, W., y Mey, T. D. (2000). *One flat thing reproduced* [video danza]. Frankfurt: Forsythe Company.
- Forsythe, W., Palazzi, M., y Shaw, N. Z. (2009). *Synchronous Objects Project* [Website]. Ohio-Frankfurt: The Ohio State University and The Forsythe Company.
- Foucault, M. (1986). Of other Spaces. *Diacritics*, 16(1), 22-27.
- Fraleigh, S. H., y Hanstein, P. (Eds.). (1999). *Researching dance. Envolving modes of inquiry*. Londres: Dance books.
- Furuyama, M. (2000). *Tadao Ando*. Barcelona: GG.

- Galili, I. (2007a). *For Heaven's shake* [coreografía]. Madrid: RCPD/ Galili Dance.
- Galili, I. (2007b). *Heads or tales* [coreografía]. Groningem: Galili Dance.
- Gil, J. (2002). The dancer's body. En B. Massumi (Ed.), *A shock to thought. Expression after Deleuze and Guattari* (pp. 117-127). london & New York: Routledge.
- Gilpin, H. (1994). Aberrations of gravity. *Arquitecture New York (ANY), Lightness*(5), 50-55.
- Goldberg, R. (2001). *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Gombrich, E. H. (1997). *La Historia del Arte contada por E.H. Gombrich*. Madrid: Debate.
- Gómez, L. (2006). El royal Ballet y la ciencia. *EL PAÍS*.
- Graham, M. (1948). *Diversion of angels* [coreografía]. New York.
- Green, J., y Stinson, S. W. (1999). Postpositivist research in dance. En S. H. Fraleigh y P. Hanstein (Eds.), *Dance research. Envolving modes of inquiry*. Londres: Dance books.
- Guest, A. H. (1983). *Your Move. A new aproach to de study of movement and dance*. New York: Gordon and Breach Science Publishers.
- Hall, E. T. (1984). Proxémica. En *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós.
- Hanawalt, B. A., y Kobialka, M. (2000). *Medieval Practices of Space*. Minneapolis: Minesota University Press.

- Hanstein, P. (1999a). From Idea to Research proposal. Balancing the Systematic and Serendipitous. En S. H. Fralegih y P. Hanstein (Eds.), *Researching dance. Envolving modes of inquiry*. Londres: Dance books.
- Hanstein, P. (1999b). Models and Metaphors. Theory making and the creation of new knowledge. En P. Hanstein y S. H. Fraleigh (Eds.), *Reserching dance. Envolving modes of inquiry*. Londres: Dance books.
- Hanstein, P. (1999c). Models and Metaphors. Theory Making and the Creation of New Knowledge. En S. H. Fralegih y P. Hanstein (Eds.), *Researching dance. Envolving modes of inquiry*. Londres: Dance books.
- Heckel, F. (1913). *Culture Physique et cures d'excecice (Myothérapie)*. París: Masson et Cie. Éditeurs.
- Hodgens, P. (1999a). La evaluación de una coreografía. En C. C. d. I. C. Valenciana (Ed.), *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia: Centro Coreográfico de Valencia.
- Hodgens, P. (1999b). La interpretación de una coreografía. En C. C. d. I. C. Valenciana (Ed.), *Teoría y práctica del análisis coreográfico* (pp. 93-129). Valencia: Centro Coreográfico de Valencia.
- Humphrey, D. (1959). *The art of making dances*. Nex York: Grove.
- Humphrey, D. (1965). *El arte de crear danzas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Hutchinson-Guest, A. (1983). *Your Move. A new aproach to de study of movement and dance*. New York: Gordon and Breach Science Publishers.

Hutchinson-Guest, A. (1992). *Dancer's glancer. A quick guide to Labanotation*.

UK: Gordon & Breach Science Publishers.

Joos, K. (1932). *La mesa verde* [coreografía]. Alemania.

Jormakka, K. (2002). *Flying Dutchmen: motion in architecture*. Basel:

Birkhäuser.

Katz, M. H. (2002). *Multivariable Analysis- A practical Guide for Clinicians*. UK:

Cambridge University Press.

Kumar, R. (2008). *Research methodology*. New Delhi: APH Publishing

Corporation.

Kumin, L. (2002, 31 octubre). *William Forsythe. "Mis bailarines son forma y*

tiempo". El cultural. EL MUNDO.

Kvale, S. (1989). To Validate Is to Question. En S. Kvale (Ed.), *Issues of*

Validity in Qualitative Research (pp. 73-92). Suecia: Student Literature.

Kylian, J. (1995). *Bella Figura* [coreografía]. La Haya: Netherlands Dans

Theatre.

Laban, R. (1975). *Laban's Principles of Dance and Movement Notation*.

London: Macdonald & Evans.

Laban, R. (1978). *Danza educativa moderna* (1ª en castellano ed.). Buenos

Aires: Paidós.

Laban, R. (1984). *Dynamic Space*. London: Laban Archives in ass. Falmouth

Press.

Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento* (J. B. Cuello, Trans. 5ª ed.).

Madrid: Fundamentos.

- Lavender, L., y Predock-Linnell, J. (2005). From Improvisation to Choreography. En J. Chazin-Bennahum (Ed.), *Teaching Dance Studies*. New York and London: Routledge.
- Libeskind, D. (1999). William Forsythe. I'm seeing your finger as a line. BBC Radio 3: Christopher Cook (entrevistado por).
- Lincoln, Y. S., y Guba, E. G. (1985). *Naturalistic Inquiry*. Beberly Hills: Sage.
- Lock, E. (2002). Amelia [video-danza]. Montreal: Opus Arte;La La La Human Steps.
- Loney, G. (1984). Creating an environment: Pina Bausch redefines dance with peat moss, autumn leaves, sod, tables and chairs. *Theatre Crafts*, 18(8).
- Longstaff, J. (2000). *Re-evaluating Rudolf Laban's choreutics*. Tesis inédita, Laban Centre / City University, Londres.
- Lorenzen-Schmidt, T. (2004). *On dancing with architecture*. Tesis inédita, Virginia Polytechnic Institute and State University, Virginia.
- Maletic, V. (1987). *Body, space, expression: the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts*. Berlin.
- Maning, S. (1988). Reviewed: Reinterpreting Laban. *Dance Chronicle*, 11(2), 315-320.
- Marías, J. (2008). *Historia de la filosofía* (28ª ed.). Madrid: Alianza.
- Martin, J. (1966). *The Modern Dance*. New York: Dance Horizons.
- Mattingli, K. (1999). Deconstructivist Frank Ghery and William Forsythe: Designs of the times. *Dance Research Journal*, 31(1,spring), 20-28.
- McFee, G. (1992). *Understanding Dance*. London: Routledge.

- Merleau-Ponty, M. (1964). Eye and Mind. En *The Primacy of Perception*. Evanston: Northwestern University Press.
- Michel, M., y Ginot, I. (1995). *La Danse au XX siècle*. France: Bordas.
- Motos, T. (1999). *Creatividad dramática*. España: Universidad Santiago de Compostela.
- Muzard, J. (2005). Explorando la inteligencia emocional con la danza contacto-improvisación: Applied Intelligence Atelier.
- Naharin, O. (2006). Minus one [coreografía]. Madrid: Les Grands Ballets Canadiens.
- Newson, L. (2007). To be straight with you [coreografía]. Londres: DV8 Physical Theatre.
- Newson, L., y Hinton, D. (1989). Dead dreams of monochrome men [Video-danza]. United Kingdom: DV8 Physical Theatre, London Weekend Television.
- Nijinsky, V. (1912). La siesta del Fauno [coreografía]. París: Los Ballets Rusos.
- Nijinsky, V. (1913). La consagración de la primavera [coreografía]. París: Los Ballets Rusos.
- Noverre, J. G. (2004). *Cartas sobre la danza y los ballets*. Madrid: Esteban Sanz.
- Oddey, A., y White, C. (2006). *The potential of spaces. Theory and practice of scenography and performance*. UK/ USA: Intellect.
- Pacheco, M. (2008). *Danza e inclusión social: Alas Abiertas. Danza y discapacidad*. Conferencia presentada en I Jornadas de danza para el

- desarrollo de las habilidades psicosociales, Universidad Complutense de Madrid. Campus de Somosaguas.
- Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Parlebas, P. (1986). *Elementos de sociología del deporte*. París: Presses Universitaires.
- Parlebas, P. (2001). *Juegos, deporte y sociedad. Léxico de praxiología motriz*. Barcelona: Paidotribo.
- Paul, N. (2003). Akathisie [coreografía]. París: Ópera de París.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Pérez Tejero, J. (2003). *Análisis del perfil de exigencia en el baloncesto en silla de ruedas*. Tesis inédita, UPM, Madrid.
- Petipa, M., y Ivanov, L. (1895). El lago de los cisnes [coreografía]. San Petersburgo.
- Philips, D. C., y Nicholas, C. (2000). *Postpositivism and Educational Research*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers.
- Plensa, J. (2005). Conferencia presentada en IV Congreso de escenografía, Universidad Complutense de Madrid.
- Polhemus, T. (1998). Dance, gender and culture. En A. Carter (Ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*. New York: Routledge.
- Poudru, F. (2003). Le néoclassique, c'est quoi exactement?. *Journal de l'adc*(39).

- Preston-Dunlop, V. (1984). *Point of departure: the dancer's space*. London.
- Preston-Dunlop, V. (1998). *Looking at dances. A choreological perspective on choreography*. Londres: Verve.
- Preston-Dunlop, V., y Sanchez-Coldberg, A. (2002). *Dance and the performative*. London: Verve.
- Reches, J. (2007). *Mala Carne* [coreografía]. Madrid: Real Conservatorio Profesional de Danza.
- Red de teatros alternativos. (2009). [website]. Madrid: INAEM, Ministerio de Cultura.
- Reisel, M. (2001). On Laban's legacy. Rudolf Laban and his language for human movement [DVD]. UK,USA: Megan Reisel, MA (UCLA-Dance) Laban/Bartenieff Movement Analyst, IMS'97.
- Sampedro, J. (1999). *Fundamentos de táctica deportiva*. Madrid: Gymnos.
- Sampedro, J. (2002). *Deportes e investigación*. Conferencia presentada en II Congreso de Ciencias del Deporte, Madrid.
- Sampedro, J., y Botana, M. (2010). Danza, arquitectura del movimiento. *Apunts, Educación Física y Deportes*.
- Siegmund, G. (2004, Nov, 9). *Six Axioms for Ballet: William Forsythe*. Conferencia presentada en Forsythe symposium @ PACT, Essen.
- Siu, J. G. (1989). *Gimnasia Deportiva Básica*. Madrid: Editorial Alhambra.
- Smith, R. A., y Smith, C. M. (1977). The artworld and aesthetic skills. *The Journal of Aesthetic Education*, II(2), 117-132.

- Sparshott, F. (1988). *Off the ground. First steps to a philosophical consideration of dance*. Princeton: Princeton University Press.
- Spier, S. (1998). Engendering and composing movement: William Forsythe and the Ballet Frankfurt. *Journal of Architecture*, 3(summer), 135-146.
- Sulcas, R. (1991). William Forsythe. The Poetry of Disappearance and the Great Tradition. *Dance Theatre Journal*, 9(1), 4-7.
- Tesigawara, S. (2006). Here to here [coreografía]. Tokio: Karas.
- Todd, A., y Lecat, J.-G. (2003). *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*. (I. Ferrer, Trans.). Barcelona: Alba Editorial, s.l.u.
- Vandekeybus, W. (2005). Blush. On *Wim Vandekeybus. Dance & short films* [video-danza]. Bruselas/ Córcega: CCCP & Sciapode/ Última Vez.
- Virilio, P. (1991). *The Lost Dimension* (D. Moshemberg, Trans.). New York: Semiotext(e).
- Vischer, R., Fiedler, C., Wölfflin, H., Göller, A., Hildebrand, A., y Schmarsow, A. (1994). *Empathy, form and space. Problems in german aesthetics., 1873-1893* (Mallgrave y Ikonou, Trans.): The Getty Center publication programs.
- Werner, F. (2004). *Laban's Choreutics and William Forsythe*. Conferencia presentada en Forsythe symposium @ PACT, Essen.
- Yates, S. (Ed.). (2002). *Poéticas del espacio*. Barcelona: GG.
- Zevi, B. (1998). *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.

ANEXO I: GLOSARIO

- **Componentes del movimiento:** para Rudolf Laban los componentes del movimiento son: tiempo, relativo a la velocidad, aceleración y ritmo. Espacio, con las teorías del icosaedro para el espacio personal y los coros de movimiento, para el espacio general. Peso, asociado a la fuerza de un movimiento, al *esfuerzo*. Flujo, refiriéndose a la calidad del movimiento fluido o cortado (Laban, 1987).
- **Comunicación motriz:** Es una interacción portadora de información. Podemos decir que existe la comunicación motriz, cuando la acción colectiva no es la yuxtaposición de las acciones individuales y éstas no tienen sentido si no es dentro de una acción global (Sampedro, 1999).
- **Contact improvisation:** es una técnica de improvisación en la que se produce el movimiento través del contacto corporal de dos o más personas. Es un sistema de comunicación corporal mediante el tacto (Muzard, 2005).
- **Contemporáneo:** Perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive (Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua).
- **Coreología:** Como término general, se refiere al estudio académico de la danza. El término fue introducido por primera vez por Rudolf Laban en 1926 en el currículo de su Choreographisches Institut (Maletic, 1987).
- **Coréutica:** Estudio del movimiento y su diseño en el espacio, denominado por Laban *Choreutique*, y que nosotros traducimos en *coréutica* (Laban, 1987) (Preston-Dunlop, 1998).

- **Descentración sociomotriz:** proceso por el que una persona en acción adopta el punto de vista de otro participante (Parlebas, 1986).
- **Diseño corporal:** Es la línea o curva en la que se coloca el propio cuerpo del bailarín. Es un brazo estirado, mostrando una recta, o redondeado, diseñando una curva (Preston-Dunlop, 1998).
- **Elementos espaciales:** necesarios para la observación de las acciones corporales: direcciones, niveles, extensiones y vías (Laban, 1987).
- **Empatía sociomotriz:** es el término acuñado por Pierre Parlebas para definir el proceso por el cual un individuo en interacción intenta captar el punto de vista de otro coparticipante y lo tiene en cuenta durante sus propias conductas motrices (Parlebas, 2001).
- **En dehors:** es un término de ballet que se utiliza para nombrar la dirección externa de una rotación. Puede referirse a la rotación de la cadera típica de la posición de ballet o al sentido del giro.
- **Espacio:** componente del movimiento que Laban divide en dos: espacio personal con las teorías del icosaedro y espacio general, con la teoría de los coros de movimiento (Laban, 1987).
- **Espacio sociomotor:** es aquel en que la comunicación se pone de manifiesto o actúa. La acción motriz utiliza este espacio como intermediario (Sampedro, 1999).
- **Espacio interpersonal:** distancia existente entre dos personas. Según Hall, la territorialidad define unas distancias en este espacio: íntima, personal, social y pública (Bateson et al., 1982).
- **Flujo:** componente del movimiento que se refiere a la calidad con que se realiza en cuanto al grado de: fluido o cortado (Laban, 1987).


- **Foco:** En danza, lugar hacia el que se dirige una atención especial en el movimiento.
- **Kinesfera:** Esfera que rodea el cuerpo del bailarín, cuyos centros coinciden siempre (es decir, se desplaza con él) y cuyo límite en extensión es el alcanzado por los segmentos corporales. Define también los tres ejes del mismo (vertical, horizontal y transversal) (Laban, 1987).
- **Kinésica** o quinésica: estudia el significado expresivo, apelativo o comunicativo de los movimientos corporales y de los gestos aprendidos o somatogénicos, no orales, de percepción visual, auditiva o táctil (Bateson et al., 1982).
- **Labanotación:** Método científicamente construido mediante el cual, todas las formas de movimiento pueden ser representadas gráficamente. Principalmente utilizado en el mundo de la danza, es un método bastante general (existen otros más específicos de ballet clásico, como el sistema Benesh) por lo que se puede utilizar para registrar por escrito cualquier movimiento (Laban, 1987).
- **Medium o medio:** se refiere al material del que la danza está hecha, los componentes esenciales: movimiento, bailarín, sonido y espacio (Preston-Dunlop, 1998).
- **Modo de materializar el espacio:** (Mm.), es la manera en que el bailarín traza una línea en el espacio y así lo hace visible para el espectador. No son formas reales, sino virtuales y es la intención del bailarín la que la hace aparecer de un modo visible para el espectador. Hay cuatro Mm: diseño corporal, tensión espacial, progresión espacial y proyección espacial (Preston-Dunlop, 1998).

- **Performance:** (ámbito artístico), es el término acuñado a finales de los años 60, para la representación artística que deriva del arte vivo, como arte conceptual contemporáneo y heredero de los happenings (Goldberg, 2001).
- **Performer:** intérprete, aquel que realiza la performance.
- **Peso:** componente del movimiento asociado a la fuerza con la que se realiza, al *esfuerzo* (Laban, 1987).
- **Porté:** Término francés que se utiliza generalmente para las cogidas, movimientos en los que un bailarín eleva a otro.
- **Praxiología:** es la ciencia de la acción humana, término acuñado en 1890 por Alfred Espinas. Pierre Parlebas habla de la praxiología motriz, refiriéndose por tanto a la acción motriz del hombre (Parlebas, 2001)
- **Principios del movimiento:** para Laban son el espacio, el tiempo y la energía (Laban, 1984).
- **Progresión espacial:** Son las líneas y curvas virtuales que el bailarín traza en el espacio al moverse. Es la intención del bailarín las que las hace visibles para el espectador (Preston-Dunlop, 1998).
- **Propiocepción:** es el sentido que informa al organismo de la posición de los músculos. La información es transmitida al cerebro a través de los husos musculares localizados en el interior de los músculos. Estos husos están compuestos de pequeñas fibras musculares (fibras intrafusales) inervadas.
- **Proxémica:** Término introducido por el antropólogo Edgar T. Hall en 1963 para describir las distancias ponderables entre la gente mientras éstas interactúan entre sí (Bateson et al., 1982).


- **Proyección espacial:** Es la línea virtual que aparece a continuación de algún segmento corporal, cuando el bailarín consigue proyectar la energía más allá de su cuerpo. Aparece cuando la energía no para en la punta de los dedos, y prolonga la línea de los mismos. (Preston-Dunlop, 1998)
- **Ruido:** en teoría de la comunicación, perturbación que sufre la señal en el proceso comunicativo. En los estudios científicos se puede referir a cualquier elemento que distorsione los datos (Bateson et al., 1982)
- **Tensión espacial:** Es la línea imaginaria que relaciona dos puntos. Estos puntos pueden ser: del mismo cuerpo, de dos cuerpos distintos, o un punto del cuerpo y uno del suelo. (Preston-Dunlop, 1998)
- **Tutti:** Sección de una pieza coreográfica en la que participa todo el cuerpo de baile o gran parte del mismo.

ANEXO II: RECOGIDA DE DATOS I (2 observadores)


KINESFERA CLÁSICO


TIEMPO	0'05''	KINESFERA		FOTOGRAMA	1
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	9'8	9'5	10	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					


TIEMPO	0'11"	KINESFERA		FOTOGRAMA		2
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
	4	6	5	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

TIEMPO	0'19''	KINESFERA		FOTOGRAMA	3
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	9'8	9'5	10	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					


TIEMPO	0'23"	KINESFERA		FOTOGRAMA	4
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	4	6	5	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					


TIEMPO	0'32"	KINESFERA		FOTOGRAMA	5
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	9'8	9'5	10	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	0'37"	KINESFERA		FOTOGRAMA	6
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	10	10	9'5	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	0'42"	KINESFERA		FOTOGRAMA	7
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	10	10	9'5	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					


TIEMPO	0'47"	KINESFERA		FOTOGRAMA	8
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	10	9	8	PUNTUACIÓN	
Comentarios: el pie de detrás, por definición de la postura, no tiene peso, es sólo un apoyo por lo que no aumenta mucho la base.					

TIEMPO	0'58''	KINESFERA		FOTOGRAMA	9
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	10	10	9'5	PUNTUACIÓN	
Comentarios: los fotogramas 9,10,11 y 12, corresponden a diferentes fases de un "sutenie", que se repite cuatro veces seguidas.					

TIEMPO	1'01"	KINESFERA		FOTOGRAMA	10
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	10	10	9'5	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					


TIEMPO	1'04"	KINESFERA		FOTOGRAMA		11
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
	10	10	9'5	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

TIEMPO	1'07"	KINESFERA		FOTOGRAMA	12
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	10	10	9'5	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	1'09"	KINESFERA		FOTOGRAMA		13
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
	10	10	10	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

TIEMPO	1'11"	KINESFERA		FOTOGRAMA		14
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
	10	10	10	PUNTUACIÓN		
	Comentarios:					

TIEMPO	1'14"	KINESFERA		FOTOGRAMA		15
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
	9	9'8	10	PUNTUACIÓN		
Comentarios: este piqué tiene un poco de desequilibrio para desplazarse luego hacia atrás.						

TIEMPO	1'16"	KINESFERA		FOTOGRAMA		16
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
	10	10	10	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						


TIEMPO	1'19"	KINESFERA		FOTOGRAMA	17
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	10	10	10	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	1'21"	KINESFERA		FOTOGRAMA	18
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	10	10	10	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	1'23''	KINESFERA		FOTOGRAMA	19
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	9'9	10	10	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	1'24''	KINESFERA		FOTOGRAMA		20
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
	10	10	9'5	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						


TIEMPO	1'30''	KINESFERA		FOTOGRAMA	21
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	9'5	10	10	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

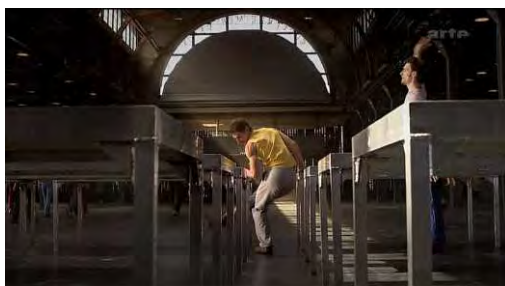
TIEMPO	1'33"	KINESFERA		FOTOGRAMA		22
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
	9'5	10	9'5	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						


TIEMPO	1'57"	KINESFERA		FOTOGRAMA	23
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	6	4'5	6'5	PUNTUACIÓN	
Comentarios: es el nivel más bajo que alcanza la bailarina en este solo. No llega a apoyar la rodilla en el suelo.					

TIEMPO	2'04''	KINESFERA		FOTOGRAMA		24
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
	9'8	10	9'5	PUNTUACIÓN		
Comentarios: de nuevo la inclinación de la figura es provocada para provocar un desplazamiento, en este caso hacia atrás.						


KINESFERA CONTEMPORÁNEO

TIEMPO	2'20"	KINESFERA		FOTOGRAMA		1
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
	6	7'5	3	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						


TIEMPO	2'25"	KINESFERA			FOTOGRAMA		2
		VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
		5	6	6	PUNTUACIÓN		
Comentarios:							


TIEMPO	2'28"	KINESFERA		FOTOGRAMA		3
		VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	PUNTUACIÓN
		7	4'5	3		
Comentarios:						


TIEMPO	2'29''	KINESFERA			FOTOGRAMA	4
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
				4	6'5	2'5
Comentarios:						

TIEMPO	2'30	KINESFERA		FOTOGRAMA	5
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
				1	4'5
Comentarios:					


TIEMPO	2'32	KINESFERA		FOTOGRAMA	6
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	-5	4'5	7	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					


TIEMPO	2'33	KINESFERA		FOTOGRAMA	7
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	9'2	9'8		PUNTUACIÓN	
Comentarios:					


TIEMPO	2'33"	KINESFERA		FOTOGRAMA		8
		VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
		7	3'5	2'5	PUNTUACIÓN	
Comentarios:						


TIEMPO	2'35''	KINESFERA		FOTOGRAMA		9
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
	9	9'5		PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

TIEMPO	2'36''	KINESFERA		FOTOGRAMA		10
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
				PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

TIEMPO	2'37"	KINESFERA		FOTOGRAMA	11
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	-9	5	7	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					


TIEMPO	2'38"	KINESFERA		FOTOGRAMA	12
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	7	3'5	2'5	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					


TIEMPO	2'39''	KINESFERA			FOTOGRAMA		13
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR			
	-6	5	6'5	PUNTUACIÓN			
Comentarios:							


TIEMPO	2'41''	KINESFERA		FOTOGRAMA	14
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	9'5	4	2	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					


TIEMPO	2'45''	KINESFERA		FOTOGRAMA	15
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	9'8	9'8	9	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	2'46''	KINESFERA		FOTOGRAMA	16
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	0	4	7	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					


TIEMPO	2'47''	KINESFERA		FOTOGRAMA	17
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	0	0	0	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	2'51''	KINESFERA		FOTOGRAMA		18
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
	-5	5	7	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						


TIEMPO	2'52	KINESFERA		FOTOGRAMA		19
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
	0'5	0,5	0,5	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

TIEMPO	2'53"	KINESFERA		FOTOGRAMA	20
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	9'8	4'5	4	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	2'54"	KINESFERA		FOTOGRAMA		21
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
	1'5	1'5	1'5	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

TIEMPO	2'55''	KINESFERA		FOTOGRAMA	22
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
	7'5	8	7	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	2'56''	KINESFERA		FOTOGRAMA		23
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
	4	4	6	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

TIEMPO	2'58"	KINESFERA		FOTOGRAMA		24
		VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR	
		0	0	0	PUNTUACIÓN	
Comentarios:						


ESPACIO INTERPERSONAL. CLÁSICO

TIEMPO	0'09"	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		1
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	8'5	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

TIEMPO	0'13"	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		2
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	10	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					


TIEMPO	0'44''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		3
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	8	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					


TIEMPO	0'55''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		4
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	9'5	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					


TIEMPO	1'03"	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA	5
	ROL	INVASIÓN	VALOR	
	A	10	PUNTUACIÓN	
Comentarios:				


TIEMPO	1'11"	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA	6
	ROL	INVASIÓN	VALOR	
	A	8	PUNTUACIÓN	
Comentarios:				

TIEMPO	1'18"	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		7
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	5	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

TIEMPO	1'39"	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		8
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	8	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					


TIEMPO	1'41''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		9
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	9	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

TIEMPO	2'19"	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		10
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	8	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

TIEMPO	2'27"	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		11
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	8	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					


TIEMPO	2'44''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		12
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	9	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

TIEMPO	3'17"	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		13
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	8	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

TIEMPO	3'20"	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		14
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	8	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

TIEMPO	3'23"	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		15
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	8	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

TIEMPO	3'25''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		16
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	8	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					


TIEMPO	3'39"	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		17
			ROL	INVASIÓN	VALOR
			A	8	PUNTUACIÓN
Comentarios:					


TIEMPO	3'46''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		18
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	9	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

TIEMPO	3'48"	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		19
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	8	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

TIEMPO	3'54''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		20
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	5	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					


TIEMPO	3'58''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		21
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	8	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					


TIEMPO	4'00''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		22
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	8	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					


TIEMPO	4'02''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		23
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	8	PUNTUACIÓN		
	Comentarios:				


TIEMPO	4'04''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		24
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	4	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

ESPACIO INTERPERSONAL. CONTEMPORÁNEO


TIEMPO	3'29"	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		1
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	B	7	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					


TIEMPO	3'30''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		2
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	B	7	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

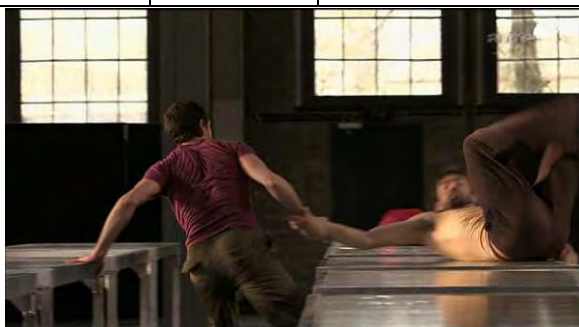
TIEMPO	3'34''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		3
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	3	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

TIEMPO	3'35''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		4
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	4	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					


TIEMPO	3'35''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		4'
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	4	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					


TIEMPO	4'02''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		5
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	4	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

TIEMPO	4'04''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		6
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	8	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

TIEMPO	5'11"	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		7
		ROL	INVASIÓN	VALOR	
		C	8'5	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	5'13''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		8
			ROL	INVASIÓN	VALOR
			C	7	PUNTUACIÓN
Comentarios:					


TIEMPO	5'14''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		9
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	C	4	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					


TIEMPO	5'35''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		10
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	C	7'5	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					


TIEMPO	6'44''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		11
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
			D	8	
PUNTUACIÓN					
Comentarios: pareja de la izquierda					


TIEMPO	6'44''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		12
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	4	PUNTUACIÓN		
Comentarios: pareja central					

TIEMPO	6'44''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		13
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	2	PUNTUACIÓN		
Comentarios: pareja de la derecha					

TIEMPO	8'33"	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		14
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	D	8	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					


TIEMPO	8'34''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		15
			ROL	INVASIÓN	VALOR
			D	7	PUNTUACIÓN
Comentarios:					


TIEMPO	9'02''	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		16
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	C	7	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					


TIEMPO	12'23'	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA	17
		ROL	INVASIÓN	VALOR
		C	7	PUNTUACIÓN
Comentarios:				


TIEMPO	15'34"	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		18
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	A	3	PUNTUACIÓN		
Comentarios: evaluamos mujer de rojo y varón de verde					


TIEMPO	15'36"	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		19
			ROL	INVASIÓN	VALOR
			A		3
Comentarios: evaluamos mujer de rojo y varón de verde					

TIEMPO		INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		20
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	B	4	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

TIEMPO		INTERPERSONAL	FOTOGRAMA	21
	ROL	INVASIÓN	VALOR	
	A	3	PUNTUACIÓN	
Comentarios:				

TIEMPO		INTERPERSONAL	FOTOGRAMA	22
	ROL	INVASIÓN	VALOR	
	B	4	PUNTUACIÓN	
Comentarios:				

TIEMPO	INTERPERSONAL		FOTOGRAMA	23
	ROL	INVASIÓN	VALOR	
	B	2	PUNTUACIÓN	
Comentarios:				

TIEMPO	21'42"	INTERPERSONAL	FOTOGRAMA		24
	ROL	INVASIÓN	VALOR		
	D	7	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

DISEÑO DE GRUPO CLÁSICO

TIEMPO	4'38"	DISEÑO DE GRUPO			FOTOGRAMA	1
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR		
	10	9'5	10	PUNTUACIÓN		
	Comentarios:					

TIEMPO	5'15"	DISEÑO DE GRUPO		FOTOGRAMA		2
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR		
	10	10	10	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

TIEMPO	5'54''	DISEÑO DE GRUPO		FOTOGRAMA	3
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR	
	10	10	10	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	6'12"	DISEÑO DE GRUPO		FOTOGRAMA	4
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR	
	10	10	3	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	6'54''	DISEÑO DE GRUPO		FOTOGRAMA	5
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR	
	10	9	10	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	7'45"	DISEÑO DE GRUPO		FOTOGRAMA		6
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR		
	10	9,5	10	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

TIEMPO	7'51"	DISEÑO DE GRUPO		FOTOGRAMA	7
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR	
	10	9'5	10	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	7'58"	DISEÑO DE GRUPO		FOTOGRAMA	8
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR	
	10	9'5	10	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	8'06	DISEÑO DE GRUPO		FOTOGRAMA	9
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR	
	10	9'5	10	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	8'08"	DISEÑO DE GRUPO		FOTOGRAMA	10
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR	
	10	8	10	PUNTUACIÓN	
	Comentarios:				

TIEMPO	8'26"	DISEÑO DE GRUPO		FOTOGRAMA	11
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR	
	10	8'5	10	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

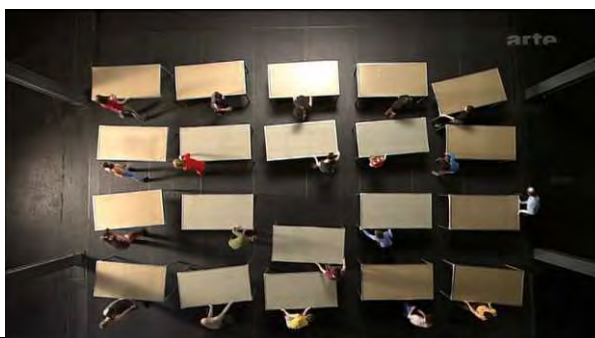
TIEMPO	8'43''	DISEÑO DE GRUPO		FOTOGRAMA	12
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR	
	10	8'5	10	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	9'00''	DISEÑO DE GRUPO		FOTOGRAMA	13
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR	
	10	8'5	10	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	9'18''	DISEÑO DE GRUPO		FOTOGRAMA	14
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR	
	10	9'5	10	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					


DISEÑO DE GRUPO. CONTEMPORÁNEO

TIEMPO	1'43"	DISEÑO DE GRUPO	FOTOGRAMA			1
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR		
				10	7'5	10
Comentarios:						

TIEMPO	1'59''	DISEÑO DE GRUPO	FOTOGRAMA			2
		SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR	
		8	4	7	PUNTUACIÓN	
Comentarios:						

TIEMPO	3'33"	DISEÑO DE GRUPO	FOTOGRAMA			3
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR		
	0	0'5	1	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

TIEMPO	4'02''	DISEÑO DE GRUPO	FOTOGRAMA			4
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR		
				PUNTUACIÓN		
Comentarios:						


TIEMPO	4'05''	DISEÑO DE GRUPO	FOTOGRAMA			5
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR		
				PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

TIEMPO	4'12"	DISEÑO DE GRUPO	FOTOGRAMA			6
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR		
				PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

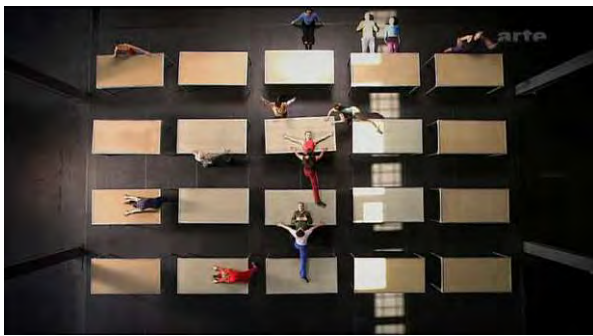
TIEMPO	4'25''	DISEÑO DE GRUPO	FOTOGRAMA			7
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR		
	1	2	1'5	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

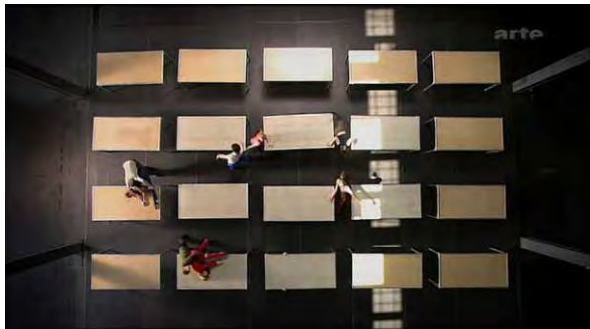
TIEMPO	5'20''	DISEÑO DE GRUPO	FOTOGRAMA			8
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR		
	0	0'5	0'5	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

TIEMPO	5'47"	DISEÑO DE GRUPO	FOTOGRAMA			9
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR		
	2	1'5	3	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

TIEMPO	5'53"	DISEÑO DE GRUPO	FOTOGRAMA			10
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR		
				PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

TIEMPO	5'55"	DISEÑO DE GRUPO	FOTOGRAMA			11
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR		
	0	3	3	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

TIEMPO	5'56"	DISEÑO DE GRUPO	FOTOGRAMA			11'
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR		
				PUNTUACIÓN		
Comentarios: es el mismo momento coreográfico visto desde arriba.						

TIEMPO	6'15"	DISEÑO DE GRUPO	FOTOGRAMA			12
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR		
	0	0	0	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

TIEMPO	6'34''	DISEÑO DE GRUPO	FOTOGRAMA			13
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR		
	2	2	2	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

TIEMPO	6'43"	DISEÑO DE GRUPO	FOTOGRAMA			14
	SIMETRÍA	IGUALDAD	EQUILIBRIO	VALOR		
	0	1'5	1	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						


VESTUARIO. CLÁSICO


TIEMPO	VESTUARIO		FOTOGRAMA	1
	LINEA	JERARQUÍA	ROL SOCIOMOTOR	VALOR
	9	SI	SI	PUNTUACIÓN
Comentarios:				


TIEMPO	VESTUARIO		FOTOGRAMA		2
	LINEA	JERARQUÍA	ROL SOCIOMOTOR	VALOR	
	9	SI	SI	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	VESTUARIO		FOTOGRAMA		3
	LINEA	JERARQUÍA	ROL SOCIOMOTOR	VALOR	
	9	SI	SI	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

VESTUARIO. CONTEMPORÁNEO

TIEMPO		VESTUARIO		FOTOGRAMA		1
	LINEA	JERARQUÍA	ROL SOCIOMOTOR	VALOR		
	6'5	NO	NO	PUNTUACIÓN		
	Comentarios:					

TIEMPO		VESTUARIO		FOTOGRAMA	2
	LINEA	JERARQUÍA	ROL SOCIOMOTOR	VALOR	
	6'5	NO	NO	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	VESTUARIO			FOTOGRAMA	3
	LINEA	JERARQUÍA	ROL SOCIOMOTOR	VALOR	
	6'5	NO	NO	PUNTUACIÓN	
Comentarios: lleva zapatos en algunos fragmetos					

ESCENOGRAFÍA. CLÁSICO


TIEMPO		ESCENOGRAFÍA	FOTOGRAMA	1
	DISEÑA EL ESPACIO	INTERACCIONA CON MOVIMIENTO	VALOR	
	NO	NO	PUNTUACIÓN	
Comentarios: la escenografía no varía en toda de la pieza				

ESCENOGRAFÍA. CONTEMPORÁNEO


TIEMPO	0'35	ESCENOGRAFÍA	FOTOGRAMA	1
	DISEÑA EL ESPACIO	INTERACCIONA CON MOVIMIENTO	VALOR	
	SI	SI	PUNTUACIÓN	
Comentarios:				


TIEMPO	0'46''	ESCENOGRAFÍA	FOTOGRAMA	2
	DISEÑA EL ESPACIO	INTERACCIONA CON MOVIMIENTO	VALOR	
	SI	SI	PUNTUACIÓN	
Comentarios:				

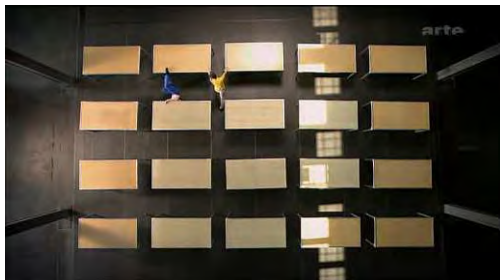
TIEMPO	0'57"	ESCENOGRAFÍA		FOTOGRAMA	3
	DISEÑA EL ESPACIO	INTERACCIONA CON MOVIMIENTO	VALOR		
	SI	SI	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

TIEMPO	1'52''	ESCENOGRAFÍA		FOTOGRAMA	4
	DISEÑA EL ESPACIO	INTERACCIONA CON MOVIMIENTO	VALOR		
	SI	SI	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

TIEMPO	1'53''	ESCENOGRAFÍA		FOTOGRAMA	5
		DISEÑA EL ESPACIO	INTERACCIONA CON MOVIMIENTO	VALOR	
		SI	SI	PUNTUACIÓN	
Comentarios:					

TIEMPO	1'59''	ESCENOGRAFÍA	FOTOGRAMA	6
	DISEÑA EL ESPACIO	INTERACCIONA CON MOVIMIENTO	VALOR	
		SI	SI	PUNTUACIÓN
		Comentarios:		

TIEMPO	2'15''	ESCENOGRAFÍA	FOTOGRAMA	7
	DISEÑA EL ESPACIO	INTERACCIONA CON MOVIMIENTO	VALOR	
	SI	SI	PUNTUACIÓN	
Comentarios:				

TIEMPO	6'20"	ESCENOGRAFÍA	FOTOGRAMA	8
	DISEÑA EL ESPACIO	INTERACCIONA CON MOVIMIENTO	VALOR	
	SI	SI	PUNTUACIÓN	
	Comentarios:			

TIEMPO	7'19"	ESCENOGRAFÍA		FOTOGRAMA	9
	DISEÑA EL ESPACIO	INTERACCIONA CON MOVIMIENTO	VALOR		
	SI	SI	PUNTUACIÓN		
Comentarios:					

TIEMPO	24'24''	ESCENOGRAFÍA	FOTOGRAMA	10
	DISEÑA EL ESPACIO	INTERACCIONA CON MOVIMIENTO	VALOR	
	SI	SI	PUNTUACIÓN	
Comentarios:				

ANEXO III: RECOGIDA DE DATOS II (30 observadores)

		Fotograma	Grupo A	Grupo B	Grupo Control
Kinesfera Clásico	Verticalidad	1	9.5	9.5	9.8
		2	7	4	4
		3	9.5	9.5	9.8
		4	7	4	4
		5	9.5	9.5	9.8
		6	10	10	10
		7	10	10	10
		8	10	10	10
		9	10	10	10
		10	10	10	10
		11	10	9.5	10
		12	10	10	10
		13	9.8	9.5	10
		14	9.8	9.5	10
		15	9	8.5	9
	Nivel	1	9	9.5	9.5
		2	6	4	6
		3	9	9.5	9.5
		4	7	4	6
		5	9.5	9.5	9.5
		6	10	10	10
		7	9.5	10	10
		8	9.5	10	9
		9	10	10	10
		10	10	10	10
		11	9.8	9.5	10
		12	10	10	10
		13	10	10	10
		14	10	10	10
		15	9.5	10	9
	Amplitud de Base	1	10	10	10
		2	5	5	5
		3	10	10	10
		4	5	5	5
		5	10	10	10
		6	9.5	9	9.5
		7	9.5	9	9.5
		8	6	8	8
		9	9.5	9	9.5
		10	9	9	9.5
		11	9	9	9.5
		12	9	9	9.5
		13	10	10	10
		14	10	10	10
		15	10	10	10

Tabla 33. Evaluación de la Kinesfera de Clásico. Fotogramas 1-15

		Fotograma	Grupo A	Grupo B	Grupo Control
Kinesfera Contemporáneo	Verticalidad	1	5	6	6
		2	5	5	5
		3	8	7	7
		4	4	5	4
		5	1	5	1
		6	-1	-3	-5
		7	9	10	9.2
		8	8	6	7
		9	9	7	9
		10	8	6	7
		11	-8	-8	-9
		12	8	6	7
		13	-2	-1	-6
		14	9	6	9.5
		15	9.8	9	9.8
	Nivel	1	6	7.5	7.5
		2	6	6	6
		3	4.5	4.5	4.5
		4	6	7	6.5
		5	6	5	4.5
		6	4	4	4.5
		7	9.5	10	9.8
		8	3	5	3.5
		9	9.7	10	9.5
		10	3	5	3.5
		11	5	5	5
		12	3	5	3.5
		13	5	6	5
		14	4	5	4
		15	10	9	9.8
	Amplitud de Base	1	3	3	3
		2	5	6	6
		3	4	4	3
		4	3	3	2.5
		5	6	6	7
		6	8	8	7
		7	-	-	-
		8	2	2	2.5
		9	-	-	-
		10	2	2	2.5
		11	8	8	7
		12	2	2	2.5
		13	5	2	6.5
		14	2.5	1	2
		15	9	1	9

Tabla 34. Evaluación de la Kinesfera de Contemporáneo. Fotogramas 1-15

ANEXO IV: RESUMEN PARA EXPERTOS

ESTRUCTURACIÓN ESPACIAL COREOGRÁFICA.

Marta Botana Martín-Abril

Dirección:

Dr. Javier Sampedro Molinuevo. Decano de la Facultad de
Ciencias de la Actividad Física y el Deporte. UPM

Dra. Inmaculada Álvarez Puente. Open University, Londres.

El siguiente documento es el resumen de un trabajo de investigación más extenso realizado para el DEA, paso previo a la realización de la tesis.

Con la intención de dar solidez al estudio, solicito la firma de expertos en la materia que corroboren la validez de esta parte del trabajo (tablas 1,2 y 3 del presente documento)

Muchas gracias de antemano. Un saludo,

Marta Botana.

ESTRUCTURACIÓN ESPACIAL COREOGRÁFICA.

“La historia nos demuestra que los grandes cambios en la historia del arte se producen cuando los artistas esenciales se preocupan por el espacio. Una transformación del significado del espacio indica un cambio fundamental” (Steve Yates, 2002, p.19).

El cambio fundamental en coreografía (de composición clásica a contemporánea/moderna) se produce por una evolución de la concepción del espacio, de la forma, así como de la percepción del mismo. La concepción espacial del coreógrafo y sus ideas estéticas, se traducen en un tipo u otro de composición.

Este trabajo pretende definir las concepciones clásica y moderna del espacio coreográfico, y el modo en que los elementos coreográficos espaciales, tienden a uno y otro estilo.

Con el sistema propuesto, pretendemos analizar de manera objetiva, una coreografía. Es una herramienta de análisis, útil para hacer una valoración formal de la estructura espacial de distintos trabajos coreográficos.

CONSIDERACIONES PREVIAS

La danza se desarrolla con distintas funciones (ritual, tribal, social...) y según la cultura puede tener distintas acepciones. Este estudio se centra en el análisis de la danza escénica occidental.

En referencia a los estilos, vamos a manejar los términos de *danza clásica* y *danza contemporánea*. Concretamos a qué nos referimos con cada concepto:

Por danza clásica nos referimos al estilo coreográfico que se sitúa tras el período romántico y que tiene su máximo representante en el coreógrafo Marius Petipa (Marsella 1822- Gruzuf, Rusia1910). Sus coreografías (*El lago de los cisnes*, *La bella durmiente*, *El Cascanueces*, *Raymonda*, *Las cuatro estaciones*, *Astucias de amor*), representan los ideales del estilo clásico al que nos referimos en este estudio.

Por danza contemporánea, nos referimos al estilo que empieza a crearse a principios del siglo XX con las pioneras de la danza moderna: Isadora Duncan (San Francisco 1878 – Niza, 1927) y Ruth St.Denis (Nueva Jersey 1878 – California 1968) (Baril, J., 1987). Ésta es la primera generación de una serie de coreógrafos y bailarines que van conformando el nuevo estilo de danza. Este estilo, es el resultado de la necesidad de ruptura con el clásico, que se produce durante todo el siglo XX.

La mayor parte de las creaciones coreográficas actuales no se encuentran en ninguno de los extremos, pero ¿es posible definir, describir las TENDENCIAS?

ELEMENTOS COREOGRÁFICOS ESPACIALES

Desde el punto de vista coreográfico, hay una serie de decisiones de tipo espacial, que van a definir el estilo de una pieza. Los géneros y estilos imponen ciertas restricciones y en muchos casos especifican la naturaleza y variedad del material coreográfico y las técnicas pertinentes de creación e interpretación. Dentro de estas tradiciones existe cierto grado de libertad para el coreógrafo y para el intérprete (Hodgens en Adshead et al., 1999).

Al margen de que los bailarines contratados tengan base clásica o contemporánea, la coreografía tiene otros elementos que definen si la obra es clásica o contemporánea, como estructura, como creación. La técnica, queda reflejada en el espacio del bailarín, la kinesfera, y por tanto influye en el estilo de la pieza, por supuesto, pero hay otros elementos espaciales de diseño.

Tras analizar la utilización del espacio en obras clásicas y contemporáneas, hemos llegado a una serie de elementos comunes que, si bien no se presentan todos continuamente durante una pieza, si que se observan de manera recurrente en las piezas de uno y otro estilo respectivamente.

En función de estos elementos, hemos elaborado una tabla que enumera los elementos espaciales y sus tendencias clásica y contemporánea. Más tarde, hemos diseñado un cuestionario en el que recoger las evaluaciones de las coreografías a analizar y hemos hecho una aplicación del sistema para estudiar la viabilidad del sistema de análisis.

Para facilitar el estudio de la estructura espacial, hemos subdividido el espacio a diseñar por el coreógrafo, en 5 parcelas. En la tabla están reflejadas las parcelas espaciales en las que va a producirse el diseño de movimiento (espacios 1-3) y las correspondientes al diseño del entorno visual, no referido directamente al movimiento, aunque sí condicionante del mismo (espacios 4-6).

Elementos coreográficos espaciales	
Diseño de movimiento	Espacio1. kinesfera
	Espacio2. invasión/comunicación
	Espacio3. diseño de grupo
Diseño del entorno visual	Espacio4. escenografía
	Espacio5. vestuario
	Espacio6. entorno escénico

- tabla 1-

A continuación, mostramos la tabla completa de características a observar esta aplicación (tabla 2).

Composición clásica		Composición contemporánea	
Elementos coreográficos espaciales			
Espacio1. kinesfera			
Las figuras tienden a la verticalidad.		No verticalidad. Desequilibrio	
Predomina el nivel alto		Todos los niveles	
Base reducida		Amplia base	
Espacio2. invasión/comunicación			
Invasión mínima		Máxima invasión	
Rol sociomotor definido		Roles intercambiables	
Espacio3. diseño de grupo			
Simetría		Tiende a la asimetría	
Igualdad formal		Desigualdad formal	
Espacio visualmente equilibrado		No siempre	
Espacio4. escenografía			
Ocupa el menor espacio posible.		Diseña el espacio	
Interacción mínima con los bailarines		Interacciona con el bailarín.	
Espacio5. vestuario			
Acentúa el orden y la jerarquía		No siempre	
Acentúa la jerarquía de personajes		No siempre	
Define rol femenino masculino		No siempre	

PLANTILLA DE OBSERVACIÓN

Para la recogida de datos hemos diseñado el siguiente cuestionario:

TIEMPO	A''	B			FOTOGRAMA	A'
A					VALOR	
		U	U'	U''		
		D	D'	D''	PUNTUACIÓN	
Comentarios: E						

- tabla 3 -

En el cuestionario recogemos los siguientes datos:

F- Imagen del fotograma que se analiza, sacada del vídeo con una herramienta de selección de frames del programa *Power DVD*.

A'. Número del fotograma recogido.

A''. Tiempo del vídeo al que corresponde el fotograma.

G- Es el fragmento de espacio que estamos analizando: Kinesfera, espacio interpersonal, diseño de grupo, vestuario o escenografía.

H- Las casillas **C,C'** y **C''**, corresponden a las características que estamos evaluando. Por ejemplo, en el caso de la kinesfera analizamos el grado de verticalidad, los niveles de altura y la amplitud de base empleados en cada fotograma.

I- Las casillas **D,D'** y **D''**, recogen el valor otorgado a cada característica evaluada.

J- Por último, en la casilla **E** recogemos cualquier comentario explicativo que pueda ser significativo para el estudio.

EJEMPLO. Toma de datos del fotograma 1 correspondiente al análisis de la kinesfera

TIEMPO	0'05''	KINESFERA		FOTOGRAMA		1
	VERTICAL	NIVEL	BASE	VALOR		
	9'8	9'5	10	PUNTUACIÓN		
Comentarios:						

ESTUDIO PILOTO

Con la intención de comprobar la viabilidad del cuestionario, hemos realizado un primer estudio piloto. Los datos no son significativos como para generalizar. La intención de la aplicación del sistema es comprobar si una pieza reconocidamente clásica se diferencia, en cuanto a estructura espacial, de una pieza contraste.

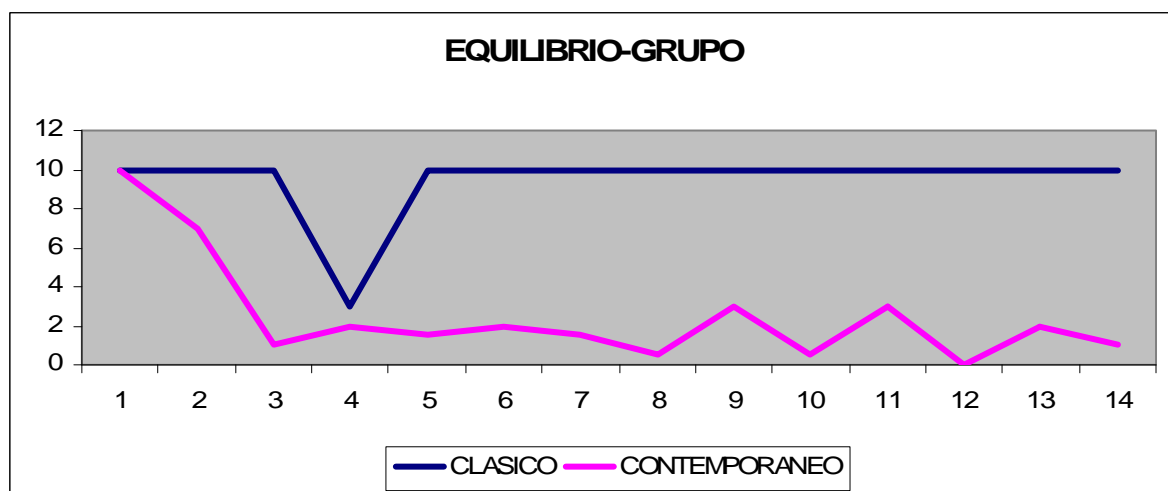
Como **modelo clásico**, hemos elegido la coreografía del *Lago de los Cisnes*, de Marius Petipa y Lev Ivanov, interpretada por el American Ballet, y con Ángel Corella en el papel del príncipe Sigfrido y Gillian Murphy en el papel de Odette (papeles principales). De esta pieza, hemos analizado el II acto (28'20").

Como **modelo de contraste** hemos elegido la coreografía *169 One flat thing reproduced*, del coreógrafo William Forsythe (25'29").

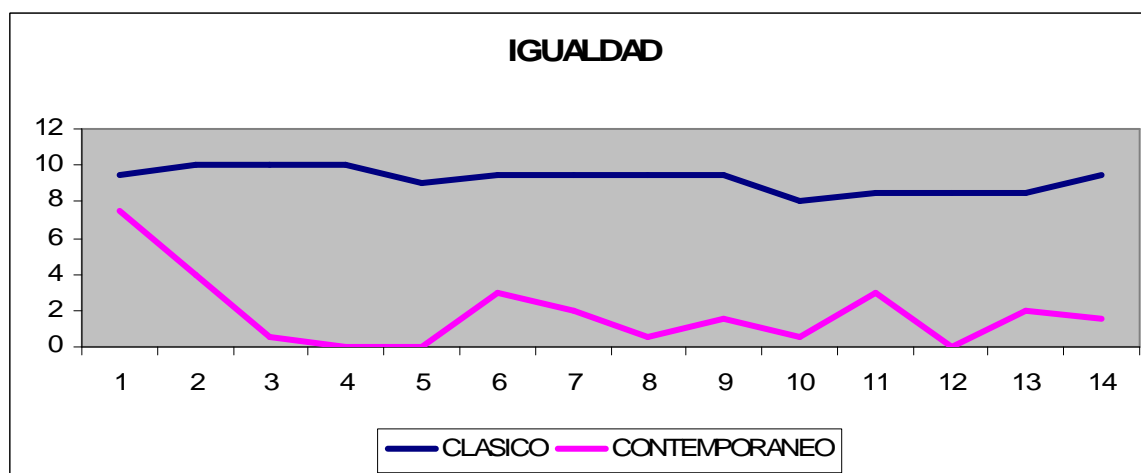
PRIMEROS RESULTADOS

Aunque la muestra no es significativa para generalizar, los resultados coinciden con lo esperado en cada ítem. Por tanto podemos decir, que en la prueba piloto del cuestionario hemos obtenido un resultado positivo.

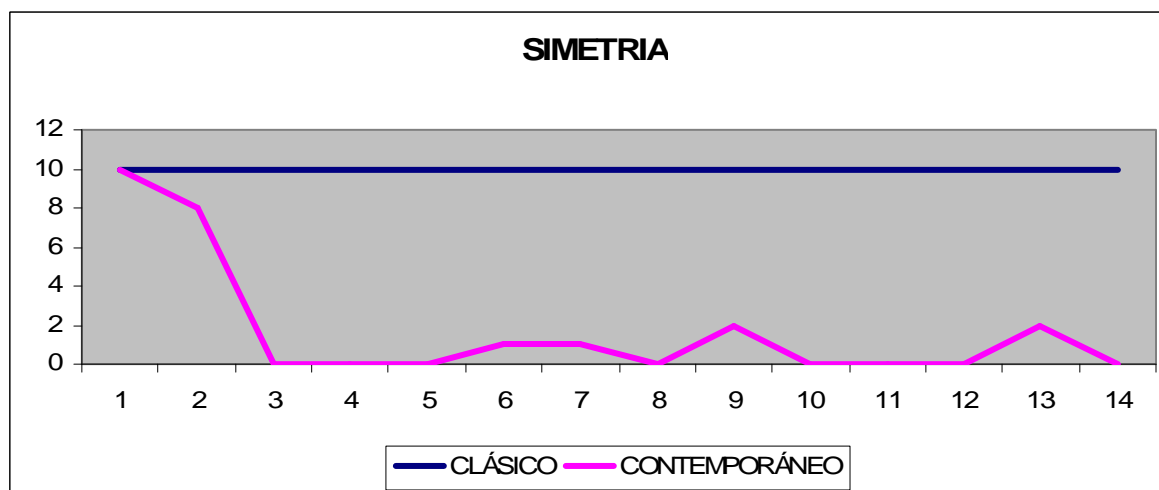
EJEMPLO. A continuación mostramos los datos obtenidos en la evaluación de una de las características: Comparación de los valores obtenidos en el análisis de diseño de grupo de cada pieza.



El diseño de grupo clásico está distribuido equilibradamente por el escenario en 13 de las 14 figuras analizadas, mientras que en la pieza contemporánea sólo utiliza el equilibrio total en una ocasión y un equilibrio del 80% en el fotograma 2. El resto de las figuras son variantes y poco equilibradas.



En el caso del análisis de la igualdad formal de sus componentes, el resultado también es el esperado. El cuerpo de baile del Lago suele ir con una igualdad (por decisión coreográfica, no por errores de interpretación) de entre el 80 y el 100%, mientras que la pieza contrastada con el modelo clásico oscila entre un 80 y un 0% de igualdad.



En cuanto a la simetría de las figuras los datos son todavía más claros. Las figuras analizadas del Lago son perfectamente simétricas en el 100% de los casos mientras que en la otra pieza la simetría oscila entre un 100 y un 0%, con prevalencia de las figuras poco simétricas.

ANEXO V: DOCUMENTO DE FIRMA (modelo)

Nombre y apellidos

Como experto/a en la materia, y visto el cuestionario diseñado (tabla 3 del resumen), doy por válidos los siguientes parámetros expuestos por la doctoranda Marta Botana en esta investigación.

- sistema de recogida y evaluación de datos a través del sistema de análisis diseñado
- referentes de análisis (tablas 1 y 2 del resumen)

Madrid, de de 2007

(firma y fecha del experto/a)